

**«Universalite» ou a doença do Poeta:
o ponto de vista de Álvaro de Campos
e o conceito de Poeta em Søren Kierkegaard**

Filipa Silveira de Freitas

Tese de Doutoramento em Filosofia

Junho, 2018

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Filipa Silveira de Freitas

Lisboa, 15 de Novembro de 2017.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

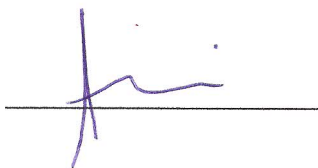
O orientador,

Dr. Vitor M. de Almeida

Lisboa, 15 de Novembro de 2017.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O co-orientador,



Lisboa, 9 de Junho de 2017

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia (especialidade Antropologia Filosófica), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Ferro e do Professor Doutor António Feijó.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores pelos conhecimentos partilhados, pelas sugestões e pela disponibilidade, que permitiram levar a bom porto este trabalho.

À Claudia, ao Gonçalo e ao António pela ajuda na tradução de alguns textos essenciais para esta investigação.

À Luiza, pelas várias horas de conversa e de divagações frutíferas.

A todos os outros amigos que de algum modo contribuíram para manter acesa a chama desta investigação.

À FCT, cujo financiamento permitiu a realização desta tese.

**«Universalite» ou a doença do Poeta:
o ponto de vista de Álvaro de Campos e o conceito de Poeta em Søren Kierkegaard**

Filipa Silveira de Freitas

RESUMO

Esta investigação pretende responder à questão: qual é a natureza e a identidade do Poeta? Partindo das grandes odes, assinadas por Álvaro de Campos (autor fictício de Fernando Pessoa), e dos textos aforísticos dos *Diapsalmata* (texto ficcional de Kierkegaard), procura-se analisar a que corresponde uma natureza melancólica e a sua relação com a figura do Poeta. De modo a cumprir este objectivo, será necessário analisar: a) o que caracteriza o ponto de vista natural (não-poético) e o que caracteriza o ponto de vista do poeta; b) a lucidez enquanto dotada de diferentes graus e o seu lugar no ponto de vista do sujeito poético e não-poético; c) o lugar fundamental da disposição no *acesso ao mundo*; d) o ponto de vista presente nos poemas de Campos e nos *Diapsalmata*; e) a melancolia e a sua correspondência com o fenómeno da «universalite», termo cunhado por Campos.

O que está em causa é, por conseguinte, a análise do que significa ter, por um lado, uma natureza melancólica, que pressupõe uma visão da vida ancorada tanto numa paixão pela totalidade da vida como numa simultânea dor pela totalidade da vida e, por outro, uma identidade esvaziada, o que caracterizará não apenas os pontos de vista expressos pelos textos literários mencionados, mas o ponto de vista próprio do Poeta.

Palavras-chave: Álvaro de Campos, *Diapsalmata*, Poeta, Melancolia, Natureza, Identidade.

«Universalite» or the Poet's disease:

Álvaro de Campos point of view and the concept of the Poet in Søren Kierkegaard

Filipa Silveira de Freitas

ABSTRACT

The purpose of this investigation is to answer the following question: What is the nature and identity of the Poet? From both Álvaro de Campos' major odes (a fictitious author created by Fernando Pessoa) as well as the *Diapsalmata* aphoristic texts (a kierkegaardian fictional work), it is intended to analyze the meaning of a melancholic nature and its relation to the concept of poet.

In order to achieve this, it is essential to investigate: a) what constitutes the natural point of view (the non-poetic perspective) and what characterizes the poet's point of view; b) lucidity and its various degrees, as well as its significance in both the poetic and non-poetic point of view; c) The fundamental role disposition plays in accessing the world; d) The point of view disclosed in Campos' poems and in the *Diapsalmata*; e) melancholy and its relation to the phenomenon named «universalite» by Campos.

Therefore, we intend to analyze what it means to have, on one hand, a melancholic nature, which presumes a vision of life anchored in both a passion for the totality of life as well as in the underlying pain implied by that same totality, and, on the other hand, to have a hollow identity, which not only characterizes the perspectives expressed by the above mentioned literary works, but is also the point of view of the poet himself.

Keywords: Álvaro de Campos, *Diapsalmata*, Poet, Melancholy, Nature, Identity.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: O ponto de vista natural do sujeito	7
Capítulo II: Os vários rostos da lucidez	25
II. 1. A lucidez	25
II. 2. Maria José: <i>Carta da Corcunda ao Serralheiro</i>	37
II. 3. Barão de Teive: <i>A Educação do Estóico</i>	48
II. 4. Teatro estático: <i>Diálogo no Jardim do Palácio</i>	55
II. 5. Alberto Caeiro	60
Capítulo III: Leitura preliminar da <i>Ode Marítima</i> de Álvaro de Campos.....	67
Capítulo IV: Sensacionismo e Disposição	89
IV. 1. Sensacionismo, Sensação e Disposição	89
IV. 2. <i>Ode Triunfal</i>	109
IV. 3. <i>Saudação a Walt Whitman</i>	115
a) Walt Whitman: <i>Leaves of Grass</i>	115
b) Álvaro de Campos: <i>Saudação a Walt Whitman</i>	122
IV. 4. <i>Ode Marcial</i>	128
IV. 5. <i>A Passagem das Horas</i>	134
IV. 6. O ponto de vista do Poeta	140
Capítulo V: O Poeta: o arauto da vida.....	144
V. 1. Análise dos significados da <i>Universalite</i>	144
V. 2. A noção de visão da vida	147
V. 3 O carácter original de Álvaro de Campos.	149
V. 4 A noção de fragmentação.....	151

V. 5 A dor e a paixão pela vida: a melancolia.....	156
V. 6 <i>Diapsalmata</i> : uma existência poética	164
V. 7 O fascínio pela inconsciência.....	168
V. 8 O fascínio pela infância	172
V. 9 A forma esvaziada do poeta: ser tudo é não ser nada.....	177
V. 10 Para além de Álvaro de Campos: Hofmannsthal e Keats.....	185
Conclusão	197
Bibliografia	210

Introdução

A figura do poeta tem sido alvo de inúmeros estudos que procuram compreender o poeta enquanto sujeito determinado (de uma época) e analisado pelo contexto histórico, pelas influências de correntes literárias e de outros autores, de tal modo que *o olhar sobre o poeta tem sido circunscrito*, e não procurou delimitar uma natureza *universal*. Ou seja, o poeta é visto como «aquele poeta» ou «aquele conjunto de poetas» (do Renascimento, do Romantismo, etc.), mas não como uma *figura* que *abrange todos e cada um dos poetas* da tradição literária. Uma análise do significado de *ser poeta* é precisamente o que está em causa nesta investigação. Assim, entende-se esta Figura do Poeta como algo a que poderíamos chamar *o poeta-puro*, a que corresponde uma determinada caracterização.

Chamar a atenção para a figura do Poeta não pode, por motivos evidentes, depender de uma análise *individual* de todos os sujeitos que fazem parte desse universo, mas, pelo contrário, *pode partir apenas de exemplos particulares* para chegar ao «todo». É este método que se utiliza aqui e que conduzirá à percepção de que a caracterização do Poeta se pode extrapolar para cada um dos seus representantes. «Ser Poeta» surge, então, como uma condição *peculiar*, que não depende da vontade do sujeito, nem exclui traços diferenciadores entre os poetas (na ordem dos movimentos literários, dos estilos, etc.). Esta condição do Poeta é, por conseguinte, «algo» estável, na medida em que não surge a partir de circunstâncias sociais e culturais, mas funciona como *definidora* da própria figura poética. A esta definição do Poeta chamamos *natureza*.

O conceito de «natureza» remete imediatamente para o seu carácter *comum*, associada a categorias gerais – a natureza dos homens, a natureza das animais irracionais, a natureza das árvores, etc. Assim, o que está em causa é precisamente um determinado carácter que atravessa o *singular* e que caracteriza o *universal*. A constituição deste universal é muito variada e exigirá levar a cabo vários tipos de análise. Mas se mencionamos uma *natureza do poeta*, está implícita também a análise de uma *natureza do não-poético*.

Se a «natureza» remete para o universal, a *identidade*, pelo contrário, corresponde ao *individual ou singular*, de modo que cada sujeito tem a sua própria identidade, a partir da qual não se confunde com outras identidades (de outros sujeitos). Mas esta *unicidade* parece criar, à partida, o problema de *afirmar* a mesma identidade em indivíduos

diferentes (em todos os poetas), i. e., parece criar à partida o problema de uma identidade comum ao poeta enquanto tal, apesar de todas as variações que essa identidade pode admitir (e que, de facto, admite). Ora, como verá, o que permite esta coincidência é, em certo sentido, *a ausência de identidade ou a identidade vazia do poeta*.

A análise da natureza e da identidade do sujeito, na linguagem comum, pressupõe necessariamente a compreensão do seu ponto de vista, na medida em que revela a relação com o mundo. Neste sentido, impõe-se a necessidade de explicitar a diferença entre o *ponto de vista poético* e o *ponto de vista não-poético* sobre o mundo, as suas diferentes formas de acesso à realidade. O acesso ao mundo é um processo complexo, que depende de um conjunto de elementos sensoriais, intelectuais e disposicionais. Todavia, à primeira vista, a *percepção do mundo é imediata* e, por assim dizer, «*fácil*», i.e., somos levados a pensar que as coisas do mundo aparecem como são, de modo que há um acesso *transparente* ao mundo. A actividade dos órgãos sensoriais não tem, na compreensão comum, qualquer influência perturbadora ou inibidora no modo como o mundo se apresenta, nem se pensa no tratamento conceptual da informação recebida como *fundamental* ou *condicionadora*. Para o sujeito comum, o seu ponto de vista corresponde à própria apresentação do mundo, tida por transparente e adequada. Todavia, o «ponto de vista» é mais lato, pois não se limita à acção dos sentidos, nem às *ideias* ou *teses* do sujeito, mas inclui, como condição basilar, uma estrutura disposicional (afectiva), a que geralmente se chama sentimentos, emoções ou, com mais precisão, disposições, e esta estrutura disposicional afecta o sujeito e *determina o acesso ao mundo*. Porém, o sujeito comum, na *compreensão* de si mesmo, tende a não conferir à estrutura disposicional um lugar central na sua relação com a vida, na forma com isso afecta a própria exposição das coisas, nem considera a sua percepção como *inadequada ou pouco lúcida*, de tal modo que não *admite alternativa real ou efectiva à sua percepção*. Ou, por outras palavras, não pensa em si mesmo como *um ponto de vista, mas julga estar deposto perante o simples espectáculo das coisas, na sua pureza*. Mais: pertence ainda à forma como habitualmente acedemos ao mundo um peculiar modo de «inconsciência», a ausência do que se podia chamar «consciência da consciência» do mundo. De facto, em condições normais o sujeito vive a vida imerso nela, nas suas ocupações, nos seus desempenhos imediatos e tem mais consciência do que faz (das tarefas) do que de estar ele mesmo a fazer algo. A esta peculiar forma de percepção e apresentação do mundo chama-se *ponto de vista natural*.

O poeta, pelo contrário, tem uma aguda consciência da sua inserção no mundo, da sua visão das coisas, e tem ainda, de modo igualmente agudo, a consciência da enorme possibilidade de variação das percepções da vida, de tal modo que tem a percepção de que a realidade tem, por assim dizer, uma geometria *variável*. Assim, a existência de outros pontos de vista tem o mesmo *direito de cidadania* que o do poeta. Porém, esta lucidez não impede o poeta de considerar o seu ponto de vista como *mais adequado*, não porque seja um ponto de vista ao lado de outros, mas porque, em certo sentido, *é o ponto de vista da própria lucidez enquanto tal*¹.

Ter um ponto de vista significa também uma *forma de instalação na vida*, i.e., a forma de instalação de cada sujeito. Assim, é necessário definir o modo como o sujeito lida com o que a vida lhe apresenta – os constituintes da vida ou as suas possibilidades. A vida apresenta possibilidades que chamam a atenção do sujeito, mas nem todas recaem sob esse *apelo*, uma vez que a maioria das possibilidades fica sob uma espécie de «véu de indiferença». Ou seja, em geral, o sujeito está posto perante «centros da vida» ou «regiões animadas» – constituídos por possibilidades chamativas *para si*, para *a sua vida* – e um «fundo da vida» em que esses centros se incluem – o que fica na sombra ou o ambiente em que se inserem (a totalidade da vida). No entanto, o sujeito não tem consciência deste «fundo da vida»: ele permanece velado ou «indiferente». A este modo de acesso à vida corresponde o ponto de vista natural, caracterizado pela *circunscrição de possibilidades e pelo nível reduzido de atenção à vida*.

O que sucede com o poeta inverte este paradigma: a sua relação com a vida não é *orientada para algumas possibilidades*, mas para *todas*, à vez, o que implica a *ausência* de diferentes níveis de valoração – *cada possibilidade surge como significativa*, de modo que desaparece a dicotomia «centro»/«fundo» da vida: «o centro» e «o fundo» tornam-se o mesmo. Assim, o poeta tem uma relação consciente com o *todo* da vida, o que revela, imediatamente, *maior acuidade de percepção* ou, por outras palavras, maior lucidez.

Acresce que o poeta é ainda possuído por uma *paixão* pela totalidade da vida ou uma *disponibilidade* absoluta perante o mundo, que implica, também, uma relação

¹ O que está aqui em causa, quando se afirma que o poeta é o ponto de vista da própria lucidez enquanto tal, não é, de todo, que o poeta é efectivamente o ponto de vista mais lúcido no universo das possibilidades da lucidez, de tal modo que não se admite a existência de outros pontos de vista com maior lucidez. O que está em causa, por um lado, é que o poeta vê-se a si mesmo como o ponto de vista mais lúcido, em contraposição à lucidez do ponto de vista natural; e, por outro, que o poeta representa o ponto de vista mais lúcido dentro do que poderíamos designar o «universo da lucidez humana», i.e., dentro de uma existência que se conduz no mundo e que se relaciona com o que está dentro do mundo.

atemporal com a vida: não é só o presente (o que se destaca na percepção imediata) que surge como *apelativo*, mas igualmente *o passado e o futuro*, de modo que está em causa *o interesse por tudo* – o que está visível e o que está escondido, o que está presente, o que esteve presente (outrora, no passado) e o que poderá vir a estar presente (no futuro).

Se o poeta tem uma *paixão* pelo todo da vida, e o sujeito comum por «centros» da vida, o que determina ou condiciona essa relação é o âmbito disposicional do homem. Ou seja, a relação entre o sujeito e o mundo, em que se delimitam possibilidades atractivas e indiferentes, está ancorada na estrutura disposicional do primeiro. É pela disposição que o mundo adquire certas tonalidades que definem o modo como as coisas aparecem ao sujeito. Assim, a disposição é um conceito fundamental na compreensão do que caracteriza o ponto de vista ou a visão da vida.

A estrutura disposicional determina, então, *a forma do sujeito estar no mundo*, na medida em que confere «rostos» ou «tons» à vida: torna-a alegre, triste, aborrecida, interessante, etc., consoante a rotação das disposições. O que diferencia o poeta do sujeito comum é a presença, no primeiro, de uma «cor» permanente, i.e., de uma *determinada* disposição profunda que dá uma certa tonalidade à vida: *a melancolia*. A melancolia caracteriza a natureza do poeta e pressupõe uma relação *peculiar* com o todo da vida.

Esta relação peculiar com a vida não é, porém, a que encontramos no ponto de vista natural ou comum, de modo que a este parece corresponder um âmbito de «normalidade», caracterizado por uma relação parcial com o mundo e com as suas possibilidades. A parcialidade que define o ponto de vista natural permite ao sujeito *viver* o seu quotidiano, de modo que a vida é *familiar*. Mas se o ponto de vista natural ou comum é *a norma*, o ponto de vista do poeta corresponde a um *desvio*, ou, nas palavras de Álvaro de Campos, a uma *doença*. E se o ponto de vista natural é, também, o modelo que permite ao sujeito viver a vida com familiaridade, como é que o ponto de vista do poeta *interfere* nessa possibilidade? Por outras palavras, *a natureza do poeta é viável para uma condução quotidiana na vida* ou, pelo contrário, constitui-se como um âmbito em que a vida lhe está vedada?

Estas são as principais questões que se explorará nesta investigação.

A natureza universal do Poeta permite delimitar um núcleo de estudo representativo do universal. Assim, parte-se dos textos poéticos de Álvaro de Campos, e

especificamente das suas grandes odes (*Ode Marítima*, *Ode Triunfal*, *Saudação a Walt Whitman*, *Ode Marcial* e *Passagem das Horas*), para estabelecer a natureza e a identidade do poeta. Campos será, por conseguinte, a linha de investigação principal, mas não será o único «autor» a ter em conta: Søren Kierkegaard foi um dos filósofos do século XIX que mais se debruçou sobre o significado de uma existência poética e alguns dos seus textos são fundamentais na compreensão do ponto de vista em causa, especialmente os *Diapsalmata*, enquanto representação «ficcional» dessa existência, e a *Doença para a Morte*, enquanto texto teórico (assinado por Anti-Climacus) que analisa o significado de identidade ou de «eu»². Se Pessoa e Kierkegaard constituem o principal núcleo desta investigação, Walt Whitman, John Keats e Hugo von Hofmannsthal são outras referências incontornáveis.

A análise que se segue foi dividida em cinco capítulos principais, dentro dos quais se criaram diversas subsecções. O primeiro trata da caracterização do ponto de vista natural, das suas limitações e de um primeiro contraste com o ponto de vista do poeta; o segundo incide sobre o conceito de lucidez, os seus vários graus e implicações, exemplificados por diferentes «personagens» ou «autores fictícios» de Pessoa – Maria José, o Barão de Teive, as personagens do *Teatro Estático* e Alberto Caeiro. No terceiro capítulo, será levada a cabo uma primeira leitura da *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, que também servirá como exemplo de lucidez e que permitirá o levantamento de elementos cruciais para a definição de poeta. O quarto capítulo explora o conceito de «sensação», tal como Pessoa define nos seus textos teóricos sobre o «Sensacionismo», movimento literário indispensável para a compreensão de Campos. A definição de sensação permite a abordagem do conceito de «disposição» e do modo como esta *determina a visão da vida do poeta*. A presença fundamental da disposição (e do modo como determina a visão do poeta) será evidenciada através da análise de outras grandes odes de Campos – *Ode Triunfal*, *Saudação a Walt Whitman*, *Ode Marcial* e *Passagem das Horas* –, a que acresce uma breve leitura de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, que foi uma influência incontornável em Campos. O que está em causa nestas odes permitirá estabelecer o confronto com o ponto de vista natural. O quinto e último capítulo aprofunda o que caracteriza o poeta, tendo em conta que Campos identifica a sua natureza como a

² A análise da figura do poeta em Kierkegaard, neste trabalho, não terá em conta um levantamento exaustivo de todos os aspectos que o autor, na sua vasta obra, associa ao poeta, mas incide, fundamentalmente, nos principais traços do ponto de vista expresso nos aforismos dos *Diapsalmata*, que representam uma existência poética. Deste modo, excluímos algumas noções que se podem encontrar na obra kierkegaardiana, como o humor, a ironia, a excepção e o poeta do religioso.

«doença da universalite». Partindo da análise de Campos e do significado de «universalite», abordaremos a disposição de fundo da natureza do poeta – a melancolia –, o que pressupõe trazer à luz condições fundamentais para o seu esclarecimento – o fascínio pela inocência e o fascínio pela inconsciência –, conduzindo à ideia principal desta investigação: *ser tudo é ser nada* ou o modo como a natureza melancólica do poeta significa uma identidade vazia. Para além de Campos, cuja análise prévia exemplifica os elementos agora em causa, teremos ainda em conta alguns textos de Kierkegaard, Keats e Hofmannsthal enquanto meios de esclarecimento do que significa ser um poeta. Concluiremos este trabalho apresentando os seus resultados e algumas questões que a investigação em causa suscita.

Capítulo I

O ponto de vista natural do sujeito³

A análise da natureza do sujeito não se pode desprender da sua ligação com aquilo a que se chama mundo ou, em sentido mais lato, a vida. A sua separação, que só pode ser considerada numa perspectiva artificial, porque isolada, torna-se inválida quando o sujeito é, enquanto sujeito, participante do mundo. A questão que de momento se põe é o modo como o sujeito, enquanto parte integrante do mundo, se conduz nele, ou, por outras palavras, o modo como o sujeito contacta com o mundo, vive nele.

O contacto mais imediato do sujeito é feito através dos sentidos (visão, audição, tacto, etc), de tal forma que o mundo percebido é assumido pelo sujeito como real, como aquilo que se *mostra*. De um ponto de vista natural, o mostrar-se do mundo é revelado por aquilo que contém, mas este *universo* não é encarado como estando fora do sujeito, uma vez que o próprio sujeito se vê como parte dele. Isto é, há, à primeira vista, uma visão que separa o sujeito de tudo o mais – de outros constituintes do mundo no seu estatuto de independência –, mas esta percepção assinala que aquele que percebe está englobado no conjunto daquilo que é percebido no mundo.

Se pensarmos, num breve esboço, numa espécie de hierarquia natural dos sentidos do sujeito, é a visão que surge como mais significativa na percepção do mundo⁴ (excepto, claro, nos casos em que a visão tem uma aguda deficiência no seu desempenho): orienta a instalação do sujeito entre as coisas, determina localizações – mais perto ou mais longe –, oferece uma visão «inteira» dos objectos, etc. Na linguagem comum, é à visão que conferimos, geralmente, o papel principal – eu vi X ou Y; eu vi Z –, complementada por outros sentidos⁵. E mesmo num discurso mais coloquial, em que o sentido do diálogo está em causa, ocorre muitas vezes a expressão «estar a ver» como sinónimo de compreensão, conjugada com as suas latentes «estar a ver bem» ou «estar a ver mal».

³ A análise que se leva a cabo neste capítulo tem apenas em conta os aspectos fundamentais do ponto de vista natural que assinalam a sua oposição ao ponto de vista do poeta. Assim, não se trata de uma análise exhaustiva de todos os traços pressupostos no ponto de vista natural.

⁴ Aristóteles, no início do Livro I da *Metafísica*, refere a visão como o sentido preferido do sujeito.

⁵ Embora a visão seja, em geral, o sentido mais importante para o sujeito, ela pode ser corrigida por outros sentidos, como sucede com a percepção «enganadora» de certos fenómenos. Um dos exemplos recorrentes é a ilusão criada por uma vara dentro de água, que erroneamente parece estar dobrada.

Neste sentido, a visão é, de facto, um meio de acesso ao mundo, mas não é pensada como meio de acesso, mas simplesmente como uma forma específica de estarmos «juntos das coisas». Ela mostra os objectos que estão «junto» ao sujeito vidente. A visão, numa perspectiva natural, não é considerada como algo que interfere nos objectos, modificando-os, quando o percebido é *imediatamente* assumido como a visão o revela, i.e., que o percebido tem uma existência própria não afectada pelo nosso contacto visual com ele.

Ver as coisas não é considerado um fenómeno particular que, de algum modo, acede a elas, estabelecendo um espaço estranho entre ver e visto, mas, pelo contrário, um processo que, na sua execução, pressupõe um contacto imediato com o visionado. Quando eu vejo um livro, não percepciono o livro como um resultado do meu ver, mas como concomitante à visão, na medida em que se aquele parece existir por si mesmo, não dependente de eu o estar a ver, o facto de eu o estar a ver é tido como «participante» do objecto sem que, por isso, ele dependa dessa participação. Isto é, o que eu vejo é visto como a coisa em si mesma, mas de tal modo que ela não se separa, não cria uma fronteira com a minha visão dela, mas também não anula o seu carácter de coisa por estar a ser vista. Deste modo, a percepção do mundo, das coisas, é vivida como um contacto imediato, em que o processo de ver (ou de ouvir, tocar, etc, i.e., a manifestação dos sentidos) não pressupõe, para o sujeito, um encontro separado entre a percepção e o percebido, mas um fenómeno concomitante entre os dois, uma espécie de «véu invisível» que corresponde ao acesso imediato às coisas vistas. Ver as coisas não é, por isso, encarado como um processo ou como um resultado: não se pensa nem se reconhece que ver, enquanto se vê, resulta de processos cerebrais (ou do que isso pode significar, as suas particularidades, limitações, etc), quando se tem imediato acesso às coisas (sem distância) e são essas coisas que o sujeito considera pertinentes, i.e., a visão é executada como algo *latente*, pois o significado incide na existência das coisas vistas.

Mas a apresentação dos constituintes do mundo não exclui a noção imediata de que estes não se confundem com o sujeito, de que são «outra coisa», ou seja, eles conservam o seu estatuto de coisas em si mesmas, o que significa que são tidas como exteriores ao sujeito, de tal modo que se pressupõe a separação entre o sujeito que vê e aquilo que é visto. Neste sentido, a percepção imediata das coisas subentende que estas estão *ali*, em oposição a eu estar *aqui*, ou que elas estão aqui *junto* a mim, mas de tal modo que se estipula uma distância física entre mim e a existência localizada do objecto

que vejo (mas não no «interior» da visão). Isso significa também que o sujeito experimenta o anúncio das coisas como se fosse passivo, pois são as próprias coisas que se anunciam e ao sujeito compete apenas a tarefa de se dar conta do que o rodeia, sendo afectado passivamente pelas coisas.

Esta distância que é assinalada mediante a localização das coisas (um aqui e um ali) subentende que os objectos estão revestidos, para o sujeito, de um carácter público, i.e., dotados de existência acessível a todos e reconhecida enquanto tal. Assim, se vejo uma árvore, por exemplo, reconheço-lhe um estatuto público, o que significa que a mesma árvore existe independente da minha visão e, como tal, passível de ser percebida por qualquer sujeito que contacte com ela, mantendo-se intacta quando não há nenhuma percepção dela. Assumo, por isso, que a sua existência (o seu carácter público) é prévio à minha visão dela, e, neste sentido, o acto de ver não lhe confere nenhum *atributo*, quando todos os atributos dela já se encontram na sua existência independente de mim. Neste sentido, é possível «partilhar» a existência da árvore. Mas não é possível partilhar a minha «visão da árvore». A minha visão da árvore reveste-se de um carácter privado que se reconhece perante o carácter público das coisas, como uma «variação» dele. Por isso, se na percepção natural do mundo não assumimos que a nossa visão altera a natureza do objecto, afirmamos, no entanto, que a visão não é *estática* nem *imutável*, na medida em que ela pode ser dirigida para outros objectos («movimentando-se» de uns para outros), ou modificada em relação ao mesmo objecto, não só mediante uma mudança de *posição* (o objecto ser visto de outro ângulo), mas também de *acuidade* (uma deficiência do órgão visual que conduz a uma *desfocagem* do objecto, a um não estar a ver bem, ou, no extremo, a delírios/miragens).

Assim, a noção comum que se tem de um objecto – um livro, por exemplo – não depende do seu aparecimento perante o olhar do sujeito, mas tem a sua própria constituição para além disso. Não pensamos, portanto, que o objecto sob a nossa visão desaparece, deixa de existir como objecto, quando desviamos o olhar para qualquer outro objecto. O livro sobre a mesa continuará assim – o livro sobre a mesa – quando nos afastamos dele. E esta percepção é confirmada pela experiência: o livro sobre a mesa permanece intacto quando voltamos ao lugar onde estivemos (ou a outro ângulo que não impeça a visão do livro). Não pensamos que o livro surgiu por olharmos para aquele ponto onde estava outrora, mas por ter permanecido no mesmo lugar durante o tempo decorrido entre a nossa ausência e retorno. Assim, o modo como compreendemos as coisas do

mundo está impregnado desta condição de independência do objecto em relação à nossa própria existência como sujeitos. Ou seja, a realidade das coisas, ou as suas características (uma determinada forma, peso, largura, etc, i.e., aquilo que as constitui), não é percebida pelo sujeito como algo dependente dele, mas apenas mostrada ao sujeito. Deste modo, o que parece estar em causa no acesso ao mundo, de um ponto de vista natural, é o que Leibniz define por «portas e janelas»⁶: o sujeito tem «portas» ou «janelas» por onde o mundo entra e fica registado no «interior» do sujeito como aquilo que é real e real tal como se mostra. No entanto, esta «entrada» do mundo no sujeito não anula a percepção de que o que «entra» lhe é exterior, constituindo entidades fora dele, i.e., «outros». E aqui o conceito de «outro» é usado em sentido lato – tudo aquilo que percepciono como não sendo parte constitutiva de mim, ou seja, tudo aquilo que imediatamente se apresenta como existindo para além de mim, o que significa para além dos limites espaciais do meu corpo. Não conseguimos conceber seja o que for, nem nós próprios, fora de coordenadas espaciais, de modo que o corpo funciona como referência para a separação entre eu e não-eu. Tudo o que não pertence ao meu corpo é visto como estranho, i.e., como exterior. Qualquer objecto, ainda que em contacto directo comigo (um livro que seguro nas mãos, por exemplo), é entendido como um espaço alheio, ou algo que ocupa um espaço alheio àquele que eu ocupo no momento, algo que extravasa a minha existência.

Há, neste sentido, uma percepção do mundo que contém o sujeito-eu e as coisas. Mas há também a percepção de um sujeito-eu e de um sujeito-não-eu. E de este sujeito-não-eu também estar separado das coisas. Mas esta compreensão natural do mundo não implica uma separação de tal ordem que o outro não possa ter qualquer relação comigo, uma vez que esse outro está *aí, acessível*, e acessível através dos meus sentidos, sem que o contacto modifique a sua existência independente de mim. O que parece então estar em causa neste *contacto* é que a presença de um objecto (um livro, para manter o exemplo) pode ganhar alguma significação para mim, i.e., o sujeito acrescenta-lhe um sentido particular: o da funcionalidade para a sua vida. Ou seja, o livro que leio mantém-se sempre aquele livro, aquele objecto real e exterior a mim, mas a função que lhe confiro – a transmissão do seu conteúdo pela leitura – acrescenta uma «qualidade» ao objecto. A função atribuída não implica necessariamente que eu a execute – o livro pode permanecer um objecto com determinadas características e a função daquele livro ser X para mim e,

⁶ Vd. Leibniz, *A Monadologia*.

no entanto, nunca foi lido por mim, i.e., nunca foi executada essa função na minha vida (mas executada por outros sujeitos).

Neste sentido, há a percepção de que «eu acrescento a minha vida» aos objectos, tornando-os úteis para a minha existência, sem a qual, todavia, eles permanecem enquanto objectos passíveis de execução. Mas a função que eu atribuo ao objecto e que o torna, desse modo, experienciado por mim, funcional para mim, não só não anula o seu carácter de independência em relação a mim (na possibilidade de execução por outrem ou até na sua completa não-execução, dado que subsiste enquanto entidade), como pode variar: ao mesmo objecto eu posso atribuir uma nova função, que não é conferida por outrem – posso usar um livro como veículo de conhecimento (leitura), mas também como suporte de escrita (páginas onde faço apontamentos), como instrumento de agressão (se o lançar contra alguém) ou até como objecto cuja distribuição contribui para outra função (usá-lo como combustível para o fogo), etc. Assim, não se trata de que o objecto tenha uma função vinculada, própria dele e de mais nenhum, i.e., inata à sua constituição, mas de que o sujeito lhe confere sentidos, funções (variáveis ou não), cuja execução é característica da sua vida, mas não do objecto. Na verdade, o objecto pode subsistir intocável (num museu, por exemplo), o que não anula nem a sua existência nem as suas possíveis funções. A realização efectiva de uma função atribuída não interfere com o seu estatuto de «objecto». Ou seja, não se trata de que o objecto só ganhe significado mediante a sua funcionalidade imediata para a minha vida. O facto de eu não executar a função do objecto não implica que ele se torne *estranho* na minha percepção dele, dado que o seu carácter público (o seu pertencer à vida) já lhe conferiu uma função que se mantém independentemente da sua execução na minha vida: um copo, por exemplo, está «imbuído» da sua função de «recipiente», não obstante o seu uso pelo sujeito; uma pedra não perde o seu estatuto de «objecto da vida», com variáveis funções (fazer parte de uma rua ou de um passeio, ser decorativa, fazer parte da paisagem, etc.), por eu não executar a(s) possibilidade(s) que oferece (passar por essa rua, por exemplo), nem o sentido deixa de ser reconhecido por mim quando não o executo. As funções atribuídas aos objectos não dependem, portanto, da minha execução deles, mas também não dependem de uma relação com *cada* objecto, na medida em que uma função atribuída é «recuperada» em cada um dos objectos reconhecidos como representativos de um conceito: no caso de «copo», cada um dos objectos (cada um dos copos) que se identifica como tal está automaticamente imbuído da mesma função – ser um recipiente. Isto significa que a nossa

relação com as coisas do mundo e com as suas funcionalidades assenta na «transposição» de experiências particulares.

Assim, o ponto de vista natural assinala que há um sujeito que percepção *outros* (coisas, objectos, entidades) e que esses outros existem sem a minha percepção deles; que os «outros» têm funções atribuídas «de fora», pelo sujeito, no âmbito do que constitui «a vida», e, num sentido mais específico, no âmbito do que constitui «a vida do sujeito» (o que é «funcional para si»). Ao «outro» corresponde sempre alguma função, de tal modo que, mediante o aparecimento de alguma coisa incompreensível, surge imediatamente a questão: para que serve isto? E a descoberta de uma função (serve para X) «apropria-se» do objecto que, doravante, no contacto com aquele sujeito, está marcado por esse significado (passível de englobar outros).

É certo que neste carácter de «funcionalidade», que reveste a apresentação das coisas com que estamos em contacto, pode haver também objectos de aparente indiferença (ausência de interesse pelos objectos) ou de aparente «não funcionalidade», o que se assinala em diversas circunstâncias: a minha «incapacidade» de associar uma função aos objectos que percepciono e esta ausência de sentidos causa estranheza, impedindo-os de serem funcionais para a minha vida; a própria ausência do objecto, que cria uma relação de distância comigo, tornando-os velados para mim; a presença dos objectos que, dado a sua não-funcionalidade imediata, são remetidos para um plano secundário ou funcionam como instrumentos para outros fins, i.e., têm para mim «funções intermediárias» que permitem a execução de outras funções (através de outros objectos).

Deste modo, um conjunto significativo de coisas que fazem parte da vida não surge como relevante: imagine-se, como exemplos desta aparente indiferença, um banco de um jardim que não está no campo de visão do sujeito e que, por isso, «não tem existência» para ele; ou uma cadeira que, apesar de estar no campo de visão do sujeito, não tem, nesse instante, relevância porque o sujeito já está sentado. Isto significa, então, que o sujeito direcciona a sua atenção para conjuntos restritos de coisas que têm uma função para ele e que, mediante as circunstâncias, se alteram continuamente. Mas a aparente indiferença é isso mesmo: aparente, pois há como que dois «níveis» de funcionalidade: um em que os objectos têm uma «função da vida» (uma pedra, uma árvore, uma casa, etc.) e que estão presentes como «fundo da vida» do sujeito ou como parte do ambiente em que o sujeito se conduz – i.e., não despertam a sua atenção, mas nunca perdem o seu lugar no mundo ou a sua potencial função; e outro, em que os objectos

têm funções imediatas para a vida do sujeito, de modo que estão no «centro» da sua vida – i.e., despertam a sua atenção.

Se há objectos que despertam a atenção, mas que mantêm o seu sentido quando não são imediatamente funcionais, isso não significa que o sujeito tenha uma clara consciência do modo como se relaciona com as coisas. O que está em causa nesta relação é, na verdade, uma espécie de automatismo do sujeito, i.e., a própria atenção aos objectos está, de algum modo, difusa: por exemplo, a mesa sobre a qual assenta o livro que leio não é alvo de atenção senão eventualmente num breve momento – o de pôr o livro sobre a mesa. E mesmo este momento é enevado, uma vez que muitas das funções dos objectos, das quais nos servimos como meios para a execução de outras funções, não se manifestam explicitamente: no caso da mesa que utilizo para apoiar o livro, a sua função de «apoio» está de tal modo incutida em mim que nem me ocorre o facto de a estar a usar desse modo. O automatismo de algumas execuções da minha vida comporta este carácter velado do sentido dos objectos que fazem parte dela: se todos os dias passo pela mesma rua, a sua função «perde-se» ou dilui-se de tal forma que a rua deixa de ser para mim um instrumento consciente e passa a ser parte do «fundo da minha vida» (não chama a atenção). Isto não implica, porém, que a função de um objecto «caído na indiferença» (que se tornou velado) não possa, a qualquer instante, recuperar a minha atenção, mediante uma ocorrência diferente – por exemplo, uma mudança na rua por onde passo chamará a minha atenção para ali –, ou mediante uma necessidade do sujeito – a garrafa que contém água pode permanecer fora da minha atenção até ao momento em que tenho sede e, posteriormente, regressar a uma «zona tácita» para, mais tarde, ser novamente utilizada quando a sede se manifestar outra vez.

Assim, o que sucede é que as coisas do mundo subsistem fora de qualquer execução do sujeito, mas estão impregnadas da potencialidade de serem significativas na vida do sujeito que, de algum modo, é «acrescentada» às coisas. Assim, estão em causa três níveis: a) as coisas do mundo subsistem por si mesmas, cujo carácter público é prévio à minha visão delas; b) as coisas do mundo têm «funções da vida», i.e., servem um propósito que reconheço, mesmo quando a sua função não é algo que se executa no âmbito imediato da minha vida, i.e., não corresponde a um desempenho meu⁷; c) as coisas têm alguma função para mim, i.e., são possibilidades executadas na minha existência.

⁷ O desempenho do sujeito significa executar-se a si mesmo através de tarefas, de experiências, etc. A funcionalidade dos objectos na vida do sujeito pressupõe vários níveis de desempenho do sujeito: não é

O ponto de vista natural assenta, então, nesta dualidade entre sujeito e coisas do mundo, por um lado, e na relação que se pode estabelecer entre os dois pólos, por outro. Se o aparecimento das coisas não é entendido como dependente do sujeito, uma vez que existem em si mesmas, podendo estar veladas ou presentes, com sentido executável ou não-executável, há, todavia, uma atenção que é dirigida para determinadas coisas e que, numa primeira leitura, se identifica com a funcionalidade. Mas não parece ser apenas a funcionalidade imediata que nos conduz na relação com as coisas, quando pensamos que certos objectos carregam, para cada sujeito, tonalidades afectivas. Mas esta «tonalidade afectiva» tem de ser vista em dois sentidos: em primeiro lugar, o facto de um objecto não ser para mim indiferente implica que ele me afecta de alguma forma (e, por isso, a minha atenção está centrada nele), mesmo que essa afecção seja encarada apenas como funcional; em segundo, um objecto pode ter um sentido de funcionalidade e, a par disso, estar imbuído, através de mim, de matizes afectivos (a pessoa que o ofereceu, as condições desse contacto, as emoções que suscita, etc.⁸). Ou seja, o que parece estar em causa é a existência de dois patamares: a percepção imediata das coisas e dos sentidos (funções) atribuídos pelo sujeito enquanto parte do mundo; e a presença do carácter afectivo do sujeito perante as coisas à vista, i.e., a sua *reacção* ao mundo. Se as coisas do mundo estão perante o sujeito como significativas, afectando a sua existência, isso não implica que ele tenha consciência desta relação afectiva. Na verdade, o que parece suceder é o contrário: na compreensão natural do mundo, o sujeito não interpreta a sua constituição afectiva como passível de influenciar o que a vida oferece. O sujeito vive o seu núcleo afectivo como um elemento acrescentado à sua relação com o mundo. Neste sentido, a afecção é encarada como um momento emocional que não interfere significativamente nem com as coisas do mundo, nem com aquilo que o sujeito define como a sua constituição. Por outras palavras, a afecção é vista como ocasional, temporária

apenas o cumprimento de uma função – a cadeira serve para se sentar –, mas o cumprimento enquanto dotado de certas «versões» do sujeito – estar sentado numa cadeira em casa é diferente de estar sentado na cadeira de uma sala de aula ou de um restaurante. Às várias versões de si correspondem «papéis» – o eu doméstico, o eu profissional, o eu social, etc.

⁸ O carácter emotivo de que as coisas estão imbuídas, embora, à primeira vista, não se tenha consciência disso, é um fenómeno correntemente descrito na literatura. Veja-se, por exemplo, o que indica Conrad no seu conto *Karain, a Memory*: «There were there a couple of reels of cotton, a packet of needles, a bit of silk ribbon, dark blue; a cabinet photograph, at which Hollis stole a glance before laying it on the table face downwards. A girl's portrait I could see. There were, amongst a lot of various small objects, a bunch of flowers, a narrow white glove with many buttons, a slim packet of letters carefully tied up. Amulets of white men! Charms and talismans! Charms that keep them straight, that drive them crooked, that have the power to make a young man sigh, an old man smile. Potent things that procure dreams of joy, thoughts of regret; that soften hard hearts, and can temper a soft one to the hardness of steel».

e com valor secundário no desempenho do sujeito⁹. Assim, a compreensão que o ponto de vista natural tem sobre si mesmo assenta em «momentos separados»: por um lado, as coisas em si, independentes do cariz afectivo do sujeito; por outro, a sua reacção afectiva ao que o mundo oferece. Assim, o modo como o sujeito interpreta a sua vida radica em sucessivos acréscimos – acrescenta funções às coisas; acrescenta outras funções às coisas no âmbito da sua vida; acrescenta emoções à percepção das coisas, etc. –, de tal modo que a sua relação com o mundo não é passiva: as coisas da vida surgem como instrumentos para o sujeito, como meios de execução ou, por outras palavras como *possibilidades* para desempenhos do sujeito. Isto significa que o sujeito é *actor* da vida e não mero espectador dela.

A vida do sujeito é, então, constituída por diversas possibilidades que surgem com naturalidade, i.e., que não causam nenhuma estranheza. Todavia, nem todas as coisas que estão à vista despertam a atenção do sujeito. O que parece suceder é o contrário: apenas uma parcela limitada de possibilidades se destaca em cada momento, ou seja, apenas uma parte ínfima parece *afectar* o sujeito. Em cada instante posto perante o mundo (e estando sempre nele), o sujeito é *despertado* para conjuntos parciais de possibilidades: enquanto escrevo este texto, a minha atenção *está focada* naquilo que estou a desempenhar (o acto de escrita), de tal modo que outras possibilidades se esvanecem, «estão adormecidas» para mim enquanto executo esta acção. Não se trata apenas do universo de possibilidades *excluídas* que o meu presente desempenho impõe (de possibilidades diferentes que se fecham pela execução de algo: se estou a escrever, não posso simultaneamente estar a ler um livro), mas de uma aparente indiferença perante todas as possibilidades concomitantes àquela que executo e que estão perante mim nesse instante. Por outras palavras, todo o ambiente em que se insere o meu desempenho particular (o acto de escrita) está mais ou menos adormecido mediante a *focagem* da minha atenção numa tarefa específica. Mas este foco de atenção não tem em conta que a possibilidade em causa e a sua execução estão imediatamente impregnadas de uma tonalidade afectiva, i.e., as coisas nunca aparecem como são, no seu carácter neutro. O sujeito é afectado pelas coisas, mas esta afecção significa que está em causa um determinado tom afectivo que é transportado para as coisas. A este tom afectivo chama-se disposição. Ou seja, as coisas nunca aparecem

⁹ As manifestações emotivas só são tidas como relevantes quando estão dotadas de intensidade – uma emoção forte, como a alegria e a tristeza, por exemplo, destacam-se na vida do sujeito. Todavia, na sua condução quotidiana, o sujeito vive a sua emotividade como momentos maioritariamente insignificantes na sua relação com a vida.

como indiferentes, no sentido estrito, pois está sempre em causa uma *certa reacção do sujeito*, mesmo que esta reacção seja de desinteresse. Mas a reacção do sujeito ao mundo não é meramente do exterior para o interior do sujeito, como se as coisas, na sua neutralidade, pudessem despertar, em todos os casos, uma reacção emotiva. O que está em causa é que o sujeito tem tonalidades afectivas que estão permanentemente activas, i.e., tem sempre alguma disposição, de tal modo que nunca está num estado *neutro*. A ausência de um estado neutro no sujeito implica que o seu acesso ao mundo – o que vê quando vê – nunca pode ser neutro, mas está imediatamente constituído como algo que vê a partir dos seus tons disposicionais. Mas, no ponto de vista natural, esta tonalidade não é considerada *determinante* no modo de ver o mundo, estabelecendo-se como uma presença difusa à própria consciência do sujeito. A disposição funciona como uma «afinação» do mundo, através da qual o mundo tem determinados *tons* (modos ou formas de o mundo ser percebido) que *variam* no sujeito.

Assim, o mundo revela-se de *determinada forma*, que corresponde ao *tom da disposição* com que é percebido: a tristeza do sujeito impregna o mundo com esse tom, a alegria confere outra *forma*, etc. A forma do mundo, a que poderíamos chamar rosto, é, por conseguinte, complexa, quando pressupõe dois níveis: um, em que o mundo subsiste por si mesmo, sem «intervenção» do sujeito, i.e., sem que seja percebido e, enquanto tal, carente de *tons*; outro, em que há «o mundo visto pelo sujeito» e, neste caso, condicionado por determinado(s) rosto(s) que as disposições conferem. Assim, o mundo existe e está «posto» perante o sujeito, mas a sua «cor» depende do último. A noção de que o sujeito está perante o mundo não significa que ele está fora do mundo e, repentinamente, o último lhe surge diante dos olhos. Estar posto perante o mundo sinaliza, em parte, uma relação de separação – de um lado o sujeito e do outro lado as coisas do mundo –, mas também um estado de «inclusão» inerente ao ser do sujeito, uma vez que *ele está sempre*, enquanto sujeito, no mundo. Por outras palavras, o «estar perante o mundo» corresponde a «estar perante as coisas que pertencem ao mundo», chamar a atenção para o estado que caracteriza o sujeito enquanto estar permanentemente no mundo, enquanto parte dele. Assim, não se trata de uma passagem entre estar-fora e estar-dentro do mundo, mas de uma forma de contacto com aquilo que ultrapassa os limites físicos do sujeito – os outros do mundo – e com o próprio sujeito, que se define nesta relação.

A disposição confere, portanto, um rosto (ou vários) ao mundo, de tal modo que nela se encontra, em simultâneo, o germe da não-indiferença (a afecção perante algo) e o da aparente indiferença do sujeito (enevoamento parcial do que está fora desse «algo») no contacto com a vida. Ou seja, se, por um lado, a disposição define o modo como *vemos* o mundo, como ele nos aparece, dando-lhe um determinado *tom* (o tom da disposição), por outro, não é claro o que torna as possibilidades chamativas para o sujeito, destacando-se em relação a outras possibilidades. Mas a relação do sujeito com as possibilidades do mundo é, por um lado, direccionada para regiões de *atenção* e, por outro, *difusa* no que respeita a todas as outras regiões do mundo que recaem sob uma espécie de véu opaco. Deste modo, o sujeito lida com *uma parcela constitutiva* da vida, i.e., um conjunto de coisas – de *possibilidades* –, que se englobam noutras parcelas *tácitas* que fazem parte da vida enquanto *totalidade*. A cada disposição corresponde, então, um *tom* da vida (onde se podem incluir tons diferentes) que impregna não só o *conjunto de possibilidades* a que o sujeito não é indiferente, mas também todas as possibilidades insignificantes para o sujeito.

Por outras palavras, o mundo apresenta-se no âmbito do «para mim», daquilo que diz respeito exclusivamente *àquele* sujeito perante o qual surge e perante o qual se define. E, neste mesmo âmbito, as inúmeras possibilidades que estão aparentemente excluídas do universo constitutivo *desse tom* da vida não o estão do universo constitutivo da vida, i.e., da *vida na sua totalidade*. Se a maior parte das possibilidades recai sob a «indiferença do sujeito», isso não impede que elas possam surgir como significativas em algum momento ou manterem-se sempre veladas para *aquele* sujeito (e não para outros). Assim, no contacto com as possibilidades significativas ou «desinteressantes», está sempre em causa o âmbito do «para mim» do sujeito, na medida em que elas surgem *em relação à sua vida* (a do sujeito), manifestam o seu sentido nessa relação. Deste modo, há um horizonte infinito de possibilidades que não recaem neste âmbito do «para mim» (as possibilidades latentes), o que caracteriza, por um lado, a parcialidade desse contacto e, por outro, a possibilidade de alteração do que surge como significativo. O sujeito não tem uma constituição *fixa*¹⁰, mas está potencialmente aberto a novos *matizes* dentro do que o caracteriza.

¹⁰ A relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo é de sucessivos desempenhos que caracterizam ou podem caracterizar a identidade do sujeito.

Se a vida apresenta diferentes possibilidades, a sua execução *regula* a vida de cada sujeito. Por exemplo, algumas possibilidades quotidianas e aparentemente inofensivas, i.e., *aparentemente sem carácter de modificação do ser*, constituem, na verdade, um *universo único e irrepetível* que permitirá outras possibilidades: a hora a que acordamos, sair de casa ou ficar nela, atravessar uma rua ao invés de outra, caminhar ou conduzir, almoçar num ou noutro lugar, etc., são possibilidades cuja execução determinam novos conjuntos de possibilidades em aberto – uma rua permitirá certas experiências num determinado momento, mas oculta outras que um caminho diferente poderia proporcionar, etc., revelando, assim, o carácter *determinante, momentâneo e desvanecedor* de cada possibilidade. A noção de rotina, compreendida como repetição (de tarefas, de acções, de desempenhos, etc.), revela a atenção diminuída do sujeito ou o seu adormecimento perante o significado das possibilidades da vida. A não-indiferença do sujeito perante a possibilidade surge através da sua *afecção*, da *significação* ou *sentido* no «para mim» do sujeito, que pode conduzir à sua *execução*. Neste sentido, a execução da possibilidade define-se pelo seu carácter *privado* ou *exclusivo* em relação a cada sujeito¹¹. E exclusivo numa dupla acepção: uma certa possibilidade «afecta» o sujeito de *determinada forma e naquela ocasião* (dado que a apresentação da mesma possibilidade pode afectar de modo diferente noutras ocasiões ou não afectar mais o sujeito).

A execução de cada possibilidade não se caracteriza apenas como um cumprimento da função que ela aparentemente contém e que o sujeito desempenha. O desempenho do sujeito não é linear nem fixo. A execução de uma possibilidade tem «gradações» de que o sujeito não é consciente. Por exemplo, a possibilidade de «me sentar» comporta um conjunto substancial de matizes diferentes e que dependem do contexto: sentar-me em casa é diferente de me sentar numa sala de aula ou num encontro científico. Em cada uma das «versões» da possibilidade «sentar-me», estão diferentes «eus» em função: o «eu doméstico» (em casa), o «eu académico» (na sala de aula), o «eu conferencista» (num encontro científico), de modo que à mesma possibilidade eu acrescento a minha vida, a minha condição variável no desempenho dela. A possibilidade enquanto «objecto em si mesmo» é, por isso, radicalmente diferente da possibilidade enquanto desempenho da minha vida (eu como X a executar a possibilidade). Neste sentido, a possibilidade «original» é subtraída à execução da possibilidade «para-mim».

¹¹ Isto é, a mesma possibilidade surge a mais do que um sujeito – por exemplo, beber água –, mas a sua execução é exclusiva – aquele sujeito, aquele momento, aquele modo –, quando depende de uma relação subjectiva entre possibilidade e sujeito.

Mas a possibilidade não é algo posto perante mim com significado, separada do todo em que se encaixa (a vida). A vida é constituída por possibilidades que se entrelaçam continuamente e que estão presentes mesmo quando são *tácitas*, i.e., quando o seu sentido não é reconhecido por mim. Quando escrevo este texto, não estou isolada da vida a executar essa tarefa, mas inserida no mundo, ou seja, numa determinada localização que é abrangida por outras localizações (cidade, país, etc.), num determinado ambiente composto por coisas com funções latentes, por pessoas, etc. Por outras palavras, há um entrelaçamento tão complexo e vasto de possibilidades que permite que a minha atenção possa ser *dispersada* a cada momento. Somente na dispersão do meu actual foco, tomo consciência parcial de outras possibilidades postas perante mim. Assim, a gradação da possibilidade efectua-se num duplo sentido: horizontal (no entrelaçamento que a vida contém) e vertical (no meu desempenho da possibilidade). O que parece suceder na existência do sujeito é, precisamente, um movimento contínuo de execução de possibilidades, i.e., de constantes «saltos» (que não são sentidos como saltos) entre acções sucessivas (beber um café, fumar um cigarro, ir ao cinema, etc.), mesmo quando não se tem consciência de se estar a desempenhar uma «tarefa»: a possibilidade de me sentar, quando estou em casa, não é geralmente considerada por mim como uma «tarefa» ou «actividade», mas simplesmente como uma acção imediata e natural, que não me perturba nem acrescenta nada à minha vida. O sujeito circunscreve conscientemente «possibilidades mais significativas», mas não é consciente de executar «possibilidades menos significativas» (automáticas na existência). Assim, dentro das possibilidades executáveis da minha vida, só confiro significado consciente a uma parcela do conjunto, pois outras surgem como «intermédias» das primeiras: acordar, comer, sair de casa, atravessar a rua, etc., são alguns exemplos de possibilidades que se executam automaticamente, naturalmente. Mas, na verdade, o que parece estar em causa é que cada possibilidade é vivida como «intermédia» de outras, mesmo quando o sujeito não está consciente desse carácter deambulatório da sua existência. Isto é, as possibilidades que não são, à primeira vista, automáticas – trabalhar, ler, etc. – são vividas pelo sujeito como igualmente intermédias de outras coisas – o trabalho serve o propósito da subsistência financeira ou da progressão profissional; a leitura serve o propósito de extrair conhecimento; determinadas actividades servem o propósito do bem-estar, etc.

Deste modo, o que parece estar em causa em grande parte da execução das possibilidades é o carácter «sonolento» do sujeito, que vive a vida em contínuo

movimento – saltando entre possibilidades. É claro que essa «sonolência» não só é compatível com um elevado grau de atenção ao que se passa como, aliás, é até idêntica a esse tipo de atenção. Assim, o sujeito vive «momentos» que variam e que se sucedem, sobressaindo do *fundo* em que se inserem – a vida. Este fundo torna-se, por isso, *velado* para o sujeito, que atenta em pontuais manifestações dele – as possibilidades actuais com que se depara. Mas o próprio fundo fica em silêncio. Este carácter de sonolência verifica-se, ainda, no facto de o sujeito atentar na possibilidade enquanto âmbito de execução (no carácter prático que a constitui), mas não enquanto fenómeno em si mesmo. Quando leio um livro, é a própria acção realizada – ler o conteúdo do livro – que é determinante, sem que tenha consciência da consciência que tenho de estar a «ler um livro» (o processo inerente à acção – o facto de estar a ver páginas, tinta e letras agrupadas, a compreensão do sentido das palavras, etc). Se a minha atenção estivesse focada no processo de estar a ler, o acto da leitura desaparecia, porque o desempenho já não estava a ser executado. Ou seja, a realização da possibilidade é natural e imediata, e não pressupõe uma compreensão consciente das condições prévias que permitem o desempenho. As possibilidades surgem, então, como «possibilidades de acção», «coisas a fazer», de modo que o seu carácter é iminentemente *prático*. A vida do sujeito define-se, assim, como um contínuo «fazer», de tal modo que o «congelamento» do sujeito (um repentino estar parado sem «ocupações») torna-o consciente, muitas vezes, do seu aborrecimento. Viver implica estar em movimento, fazer coisas, executar possibilidades, independentemente da vontade consciente do sujeito.

A execução de certas possibilidades pode ser (e muitas vezes é) contrária à vontade do sujeito. Muitas «tarefas» são realizadas como «imposições» e não como «vontades». Querer fazer algo é completamente diferente de «ter de fazer algo», i.e., há desempenhos do sujeito que são executados contra a sua vontade. É o que ocorre frequentemente com o que chamamos «obrigações». Em geral, a obrigação pressupõe que o sujeito é coagido (de diferentes formas e por variados motivos) a executar determinadas «tarefas». Ou seja, estabelece-se um *conflito* de possibilidades para o sujeito: aquelas que, num dado momento, atraem mais o sujeito e aquelas que pouco ou nada o atraem, mas

que são desempenhadas em detrimento das primeiras – num dia a tarefa «trabalhar» realiza-se com vontade e noutro dia sem vontade do sujeito¹².

Se as possibilidades «acenam» ao sujeito, apelam à sua execução, atraindo-o em graus diferentes (umas mais apelativas do que outras), parece estar em causa uma *sobreposição de sentido* naquilo que se apresenta ao sujeito. As possibilidades da vida existem num estado de não-neutralidade, são como que «animadas», de modo que são passíveis de ganhar diferentes significados para o sujeito, o que regula a sua execução «aleatória». Assim, a possibilidade que mais apela ao sujeito tem, ainda que por um momento apenas, um sentido absoluto em relação a outras susceptíveis de chamar a sua atenção ou já o tendo feito de modo mais enfraquecido. Parece ser isto o que acontece quando estamos perante diferentes opções que se apresentam como *apelativas*. Neste caso, cada uma das opções – das possibilidades – contém uma determinada atracção para o sujeito que, em virtude dela e de outros factores, se torna preferível em detrimento de outras.

À primeira vista, o modo como o sujeito se relaciona com a possibilidade assenta num critério de viabilidade, na medida em que surge como algo *passível de execução* para o sujeito, independentemente de estar ou não imediatamente disponível (ou, até, de nunca surgir), i.e., as possibilidades «viáveis» estão dentro da vida, mas de tal forma que está implícito um carácter de temporalidade: o sujeito não olha para o passado como «universo de possibilidades executáveis», mas percepção-o no seu carácter *fechado*. O presente e o futuro, pelo contrário, surgem como *âmbitos de realização de possibilidades*. Isto não significa, no entanto, que a relação do sujeito com a possibilidade esteja sempre dependente destas condições: veremos, no caso do poeta, que existe uma relação mais lata, na medida em que engloba, também, as possibilidades do passado. Assim, o que está em causa é o âmbito de *execução* da possibilidade, que interfere na relação estabelecida.

No entanto, o ponto de vista natural do sujeito não experiencia a sua vivência nestas condições, uma vez que não pensa ser necessário analisar qualquer estrutura do seu quotidiano: ele experiencia as coisas do mundo e a execução da possibilidade como imediatas e naturais. Neste sentido, o sujeito conduz-se na vida sem pôr em causa se se trata de uma condução viável e correcta. A experiência da vida é aquela que se vive todos

¹² O conflito de possibilidades não se verifica apenas nas obrigações do sujeito. A presença de duas possibilidades chamativas (ir ao cinema ou ir ao teatro, por exemplo) estabelece do mesmo modo o conflito, que é resolvido através da escolha do sujeito.

os dias, sem que se pense sequer no que isso significa. Não se pensa no que implica «viver a vida» – simplesmente vive-se. E vive-se num sonambulismo que não se revela como sonambulismo, mas como «isto é viver». Ou seja, o ponto de vista natural não se experiencia enquanto *ponto de vista*: o acesso ao mundo é vivido como imediato e adequado, de modo que não há um intermediário *activo*, i.e., o acesso ao mundo é vivido como *passivo* ou, mais propriamente, como *directo*, não alterando o que é percebido. Assim, o sujeito não vive a sua percepção como *interpretação* do mundo, e, por conseguinte, não julga carregar na sua vivência nenhuma *tese* que a regule. Mas a ideia de que a vida se vive e se vive precisamente como se vive diariamente (com o seu carácter de imediatez e de execução contínua) sinaliza uma *pretensão de verdade* – a pretensão de que se vive da única forma que se pode viver.

No entanto, esta pretensão de verdade imbuída no ponto de vista natural é ambivalente. Por um lado, o sujeito vive como se não houvesse outro modo de viver senão vivendo, i.e., não pensa que há algo prévio a esse viver, e muito menos que esse «algo» possa ter a ver com *teses que sustentam o seu modo automático de viver*¹³. Neste sentido, o sujeito aceita que outros sujeitos pensem e sintam de modo diferente, que vejam a vida de outra forma, de modo que admite ideias, teorias ou conhecimentos sobre a vida que lhe escapam. Mas a aceitação de teses exteriores não implica necessariamente uma alteração da sua *perspectiva* sobre a vida: as novas teses funcionam como *acrescentos* àquilo que já está incutido no sujeito – a vivência como ele a experiencia. Deste modo, uma visão diferente da vida *não modifica o núcleo de teses subjacente ao ponto de vista natural*. E não modifica o ponto de vista precisamente porque já existe um núcleo de *teses tácitas* que regula a vida do sujeito. Assim, a assunção imediata de que a vida é vivida como pode ser vivida e de que o que está *para além* disso é apenas acrescento pressupõe que *há uma pretensão de verdade* (inconsciente) do sujeito.

O que está em causa, então, é que o sujeito não compreende a sua visão da vida como *uma visão*, i.e., não aceita que aquela possa ser substituída por outras visões. Não se trata de o sujeito não aceitar que outros vejam as coisas de modo diferente, mas de esse modo diferente *não desvirtuar a sua visão da vida*. O sujeito não reconhece o seu ponto de vista natural como ponto de vista, de tal forma que as teses tácitas que lhe subjazem não são tidas como teses, pois a sua visão da vida funciona como um puro e transparente

¹³ Este «algo prévio» não se relaciona apenas com *teses* ou com o âmbito conceptual, mas com um conjunto de condições reguladoras que veremos posteriormente.

acesso ao que está disponível no mundo, i.e, aos próprios fenómenos: as coisas existem, estão à vista e são vistas pelo sujeito com transparência – o carácter *privado* da percepção é, por conseguinte, insignificante perante o carácter público do mundo.

Deste modo, o reconhecimento de que existem outras versões da vida (mais completas, mais adequadas, etc.) do que a minha visão só ocorre quando reconheço a minha como o que ela é: *um ponto de vista*. Ou seja, quando identifico a minha visão do mundo com uma *interpretação* dele. A consciência de que a minha percepção é *apenas* uma visão da vida pode abrir caminho para a apropriação de outras teses e para o reconhecimento de que estas podem ser tão legítimas (ou mais legítimas) do que as minhas. Reconheço, por conseguinte, que o meu ponto de vista não é *absoluto*, mas *subjectivo*, e que permite *alternativa*. A consciência da alternativa do ponto de vista do sujeito revela, por sua vez, a abertura para uma percepção mais lúcida da vida. O conceito de lucidez, que será aprofundado no segundo capítulo, exige, todavia, algumas considerações prévias.

O ponto de vista natural do sujeito não está destituído de determinado grau de lucidez, na medida em que o acesso ao mundo está ancorado na identificação do que é visto, traduzido em conceitos. A vivência do sujeito, apesar de ser dominada por um carácter de execução das possibilidades da vida (e de desempenhos do sujeito), não exclui – não pode excluir – uma determinada *compreensão* daquilo que constitui a vida, i.e., orienta-se com base na conceptualização do percebido – as ideias. Se não fosse deste modo, o sujeito não poderia *reconhecer e identificar* as coisas à sua disposição, de tal forma que tudo seria continuamente *novo e estranho*. O que sucede, todavia, é que a percepção está apoiada em *sentidos* conferidos aos objectos do mundo, o que permite ao sujeito orientar-se com familiaridade entre elas. Os sentidos – ou as funções – dos objectos podem variar (como visto anteriormente), mas essa variação não anula, no entanto, a existência de categorias e conceitos que identificam os constituintes da vida. Se vemos uma árvore, identificamo-la como «árvore» (enquanto conceito), não obstante a sua descrição poder ser esmiuçada – um salgueiro, um carvalho ou uma cerejeira, etc. O seu reconhecimento pelo sujeito está sempre ancorado no significado de «árvore», de modo que a presença de várias árvores não causa nenhum estranhamento. Esta classificação *tácita* do sujeito é um caminho de esclarecimento do mundo. O que se apresenta não é *desconhecido*, tem *significações* que identificam os constituintes do mundo. O sujeito não é regularmente consciente de que esses conceitos estruturam a sua

vida, dado o carácter automático da experiência. Mas o velamento do processo de conceptualização da vida não implica que o sujeito não tenha nenhuma lucidez, uma vez que esta é um instrumento inerente à própria estrutura intelectual – o trazer à luz as coisas do mundo. O que está em causa é a existência de diferentes graus de lucidez, que se revelam de várias formas. No ponto de vista natural, o sujeito não se considera *pouco lúcido*, não vê a sua vida destituída de lucidez, na medida em que assume uma determinada compreensão do mundo que considera *apropriada*. A compreensão da vida – em que consiste aquilo que a vida apresenta – está, por conseguinte, *esclarecida* para o sujeito, que não a vive como se fosse *estranha*. A familiaridade do mundo pressupõe, então, que o sujeito não põe em causa aquilo que o orienta dentro dela, precisamente por não *duvidar* da sua perspectiva. Mas a lucidez que o sujeito assume possuir na sua condução na vida é, na verdade, *limitada*, i.e., revela-se num grau que só clarifica *parcialmente* a vida, na medida em que o sujeito não está consciente de várias condições *tácitas* da sua visão da vida. Deste modo, o grau de lucidez do ponto de vista natural do sujeito não constata que: a) o sujeito tem uma pretensão de verdade inconsciente no seu ponto de vista, quando não admite *visões mais adequadas*; b) tem um núcleo de teses tácitas que o rege, e que o surgimento de outras teses funcionam como *acrescentos às previamente instituídas*; c) a visão do sujeito exclui a *dúvida* em relação a si mesma, i.e., não se vê como *interpretação* e, por conseguinte, não reconhece que a vida tem geometria variável – outras formas de ser compreendida, eventualmente mais adequadas; d) o carácter prioritário de execução das possibilidades da vida camufla a atenção às coisas em si mesmas (no seu significado, que permanece em surdina), interpretadas de acordo com a sua funcionalidade; e) o sujeito não tem consciência da estrutura conceptual que rege a sua visão da vida (quando a tónica da percepção se encontra nos sentidos) e da relevância do fundo disposicional no modo como as possibilidades da vida se apresentam.

Se a lucidez funciona como instrumento de clarificação da vida, a sua acuidade é variável, como se viu no ponto de vista natural do sujeito. No entanto, o grau de lucidez do sujeito influencia fortemente a sua visão da vida e o modo como se conduz nela. Neste sentido, importa aprofundar o fenómeno da lucidez, identificando as várias formas de que se reveste.

Capítulo II

Os vários rostos da lucidez

II. 1) A lucidez

O ponto de vista natural é, como vimos no capítulo anterior, o modo mais frequente de o sujeito se relacionar com o mundo, pressupondo que as coisas são assimiladas de forma transparente e imediata, i.e., sem mediações, como se aquelas estivessem «junto» do sujeito e se lhe comunicassem directamente. Mas o contacto com a vida não é uma assimilação *transparente* dos fenómenos – como se eles «entrassem» e se fixassem dentro do sujeito *exactamente* como são –, mas uma *organização* do que a sensibilidade recolhe. Esta organização dos dados da sensibilidade não ocorre por meio dos próprios sentidos, que estão circunscritos às funções dos órgãos correspondentes (o olho vê cores, tamanhos, profundidades; o ouvido ouve sons; etc), mas através da estrutura intelectual do sujeito, que ordena, *configura* a informação dispersa recebida, ou seja, confere-lhe uma *forma*. A percepção dos objectos não é estilhaçada nem aleatória – não atenta nos múltiplos constituintes, *separados* ou *à vez*, do objecto, mas percepçiona-o como um *todo*, ainda que lhe escape uma série de determinações do mesmo. Mas não se trata apenas de o sujeito ver os objectos enquanto «unidades», mas de os reconhecer, de saber que àquele fenómeno corresponde um significado, e a um significado organizado *categorialmente*. Quer dizer, não temos consciência de ver manchas de cor ou fragmentos sonoros que, depois, organizássemos em formas compreensíveis, mas temos sempre e já dados organizados, por mais simples que possa parecer a «matéria sensível».

Poderia, de facto, parecer que esta estrutura sintética do modo como compreendemos as coisas – um dado da sensibilidade e a sua organização e unificação num conceito – se constituísse num processo bem diferenciado como se, num primeiro momento, predominassem os dados dos sentidos e, num segundo momento, a conceptualização dessa informação, como se esta constituição *heterogénea* (os conceitos, por um lado, e os dados dos sentidos, por outro) coexistissem em momentos diferentes, numa *convivência mais ou menos pacífica*. Não se trata, porém, de momentos separados (primeiro os dados dos sentidos, depois a reflexão sobre isso), mas de que na própria recolha dos dados do mundo já está em funcionamento o uso de conceitos. Deste modo, a conceptualização é tida como uma «segunda fase» consciente, quando o que sucede é o

seu oposto: os conceitos adquiridos são automaticamente usados no contacto com o mundo, mas é o seu automatismo que os torna *tácitos para o sujeito*. Sem os conceitos, a sensibilidade é «cega».

O nosso ponto de vista alicerça-se, pois, em *categorias*, i.e., em classificações dos fenómenos. Sempre que olhamos para um objecto, identificamo-lo como um *determinado* objecto: se estou sentada a uma mesa, reconheço imediatamente o que vejo - uma cadeira, uma mesa, uma chávena de café, um cinzeiro, um copo, etc. Ou seja, há uma identificação imediata dos objectos que surgem no meu campo de visão, independentemente de poderem apresentar características diferentes: as mesas têm tamanhos e formatos diversos, os copos não são iguais, etc., mas cada um deles recai sob o mesmo conceito - o de mesa e o de copo. Há, por conseguinte, uma certa ideia que tenho de mesa e de copo que me permite reconhecer variados objectos enquanto pertencentes a essas classes, independentemente das suas características particulares. As categorias revelam-se, então, como uma classe geral que *agrupa* objectos distintos, conferindo-lhes um significado na vida. A categorização permite que o sujeito *reconheça* aquilo que se lhe apresenta, de tal modo que os objectos não surgem como entidades estranhas, mas como *sentidos*. Além disso, esta correspondência entre fenómenos e conceitos é estabelecida, pois, como que de modo *automático* e anónimo pelo sujeito: quando vemos um objecto, a identificação é imediata, não depende de um processo consciente e voluntário ou da reflexão. O reconhecimento dos fenómenos torna-se automático a partir do momento em que as categorias estão instaladas: uma criança não identifica um copo ou uma mesa enquanto não adquire esses conceitos, mas fá-lo imediatamente após esse processo.

Isto não implica, no entanto, que os conceitos sejam *claros, completos ou exhaustivamente determinados*. O que parece suceder é, pelo contrário, que os conceitos são maioritariamente, senão sempre, *confusos, incompletos* ou, nas palavras de Leibniz, *obscuros*¹⁴, quer dizer, não permitem uma identificação cabal das coisas, de tal modo que

¹⁴ O texto de Leibniz sobre os tipos de percepção de que dispomos diz: «*Obscura* é uma noção que não basta para que a coisa representada seja reconhecida; como se eu tivesse de alguma maneira a lembrança de alguma flor ou de algum animal anteriormente visto, mas não o tanto suficiente para que possa reconhecê-lo quando é apresentado e distingui-lo de um similar; ou, se considerasse um termo qualquer pouco explicado na Escola, como a Enteléquia de Aristóteles, ou a causa, enquanto é comum à matéria, à forma, à eficiente e ao fim, e outros desse tipo, dos quais não possuímos nenhuma definição certa. Onde também se torna obscura uma proposição na qual entra uma tal noção. Um conhecimento, então, é *claro* quando tenho como poder reconhecer a coisa representada, e este é, a seu turno, ou confuso ou distinto. É *Confuso* quando não posso enumerar isoladamente as marcas suficientes para distinguir a coisa de outras, conquanto a coisa de fato tenha aquelas marcas e requisitos nos quais sua noção possa ser resolvida; como cores, odores, sabores, e outros objetos próprios dos sentidos que certamente reconhecemos de modo

a nossa percepção dos fenómenos aproxima-se de um *esboço*, uma espécie de *borrão*. Quando pensamos em «árvore», os atributos que lhe estão associados pela nossa categorização são limitados: a minha imagem de árvore é *vaga e geral*. Na verdade, a imagem que tenho de árvore pode ser diferente da imagem de outro sujeito: posso pensar num eucalipto, num carvalho, num salgueiro, etc. Cada um deles recai sob a mesma categoria: a de árvore. Mas a imprecisão dos conceitos não se revela apenas aqui: quando vejo uma árvore e tento reconstruir a minha visão, deparo-me com imagens vagas do que foi percebido – recordo-me de um tronco castanho e de uma copa verde, de um determinado tamanho (que não consigo indicar com precisão), mas dificilmente terei a capacidade de reconstituir uma *imagem fiel* daquela árvore (a quantidade e o tamanho dos seus ramos, as suas tonalidades, o tipo de foliação, o feitio exacto da sua copa verde, etc.). Posso ainda associar esta árvore a outras que vi, mas todas recaem sob o domínio do *esboço*. Assim, a *minha* percepção daquela árvore é *imprecisa*, e não implica que as outras percepções da mesma árvore correspondam inequivocamente às mesmas imagens e descrições (sem ter em conta as particularidades dos órgãos sensitivos de cada sujeito). A própria noção de cor – castanho, verde – não pressupõe nenhuma concordância absoluta com outras imagens das «mesmas» cores. Quando penso em verde, penso numa determinada tonalidade que não é necessariamente representada do mesmo modo em todas as ideias de verde. Em suma, a nossa percepção dos fenómenos é, em geral, imprecisa e pouco clara.

Este problema deve ser indicado com um pouco mais de precisão. A categorização que é própria do modo como compreendemos as coisas dá-se num âmbito «à distância» das coisas, num âmbito que possui uma estrutura linguística, dotado de uma sintaxe, isto é, de uma determinada forma de organização dos conceitos. Neste sentido, o nosso ponto de vista possui uma estrutura *intrinsecamente linguística*. O modo como nos

suficientemente claro e discernimos uns dos outros, mas apenas pelo testemunho dos sentidos, e não por marcas enunciáveis. Por isso não podemos explicar a um cego o que é o vermelho, nem podemos dar a conhecer a outros coisas que tais a não ser conduzindo-os à presença da coisa e fazendo com que vejam, cheirem, saboreiem, ou ao menos fazendo-os lembrar alguma percepção passada semelhante; conquanto seja certo que as noções dessas qualidades são compostas e podem ser resolvidas, porquanto suas causas existam. Da mesma forma, vemos pintores e outros artistas conhecerem bem o que é corretamente feito e o que é feito de modo defeituoso, mas muitas vezes não podem dar a razão de seu juízo, e, quando indagados, dizerem sentir falta na coisa que desagrade de um não-sei-o-quê. Mas uma *noção distinta* é como aquela que os peritos possuem do ouro, a saber, por marcas e por exames suficientes para discernir a coisa de todos os outros corpos semelhantes.» (2005: 19-20).

O carácter sonolento do ponto de vista natural está maioritariamente preenchido com noções obscuras, o que impede uma identificação clara dos fenómenos. A substituição de um objecto por outro semelhante, por exemplo, não é geralmente reconhecido como *outro*.

relacionamos com o mundo, como reconhecemos os fenómenos através de conceitos, é linguístico, ou seja, corresponde a uma forma de transposição das coisas, dos fenómenos, para o *medium* da linguagem. E, normalmente, nós lidamos com as palavras, com a linguagem, como se estivéssemos a lidar com as próprias coisas. Ou melhor, lidamos com as palavras para nos dispensarmos de uma relação directa e actual com as coisas a que as palavras e as proposições se referem.

A forma semi-inconsciente em que habitamos na linguagem, a forma como ela é executada com *naturalidade*, revela, também, que não somos cientes de dois âmbitos que estão em causa: *o do imediato* e *o do ideal*, para usar uma terminologia kierkegaardiana. Ou seja, temos, por um lado, as coisas do mundo e o nosso próprio corpo dotados de inscrição na realidade imediata e, por outro, os fenómenos *não-físicos*, como os conceitos, as palavras, etc. Carecemos, na condução natural da vida, da consciência de que a *linguagem é de um âmbito radicalmente diferente dos próprios fenómenos que pretende descrever*. Isto é, os conceitos são *abstractos, representações dos fenómenos*, de modo que não só não correspondem *efectivamente* àquilo que se referem – ao objecto propriamente dito – como, em última instância, o conceito em si mesmo pode não corresponder ao visto, pois pode estar reduzido ao uso automático da linguagem. Tendemos a reduzir os conceitos às palavras que supostamente os designam e utilizar a linguagem de um modo que pode ser puramente *simbólico*, isto é, num modo que pressupõe a correspondência com a realidade sem que essa correspondência seja vista, mas, precisamente, apenas pressuposta. Mas o sujeito usa a linguagem – a categorização – como se esta distância não tivesse lugar, i.e., como se a linguagem *fosse uma representação exacta dos fenómenos*. A disparidade dos âmbitos anuncia-se, assim, num uso puramente simbólico da linguagem, de tal modo que ela já não remete para nada, ainda que se pressuponha o contrário. Neste caso, a linguagem surge como *indeterminada*. Há, assim, uma grande disparidade entre *o que a linguagem representa e aquilo que é representado por ela*: quando dizemos «isto é um copo», não atendemos à distância entre o fenómeno e a palavra e, todavia, existe uma *enorme* distância entre o objecto - presente na sua imediatez - e a sua transcrição linguística, que pode chegar a *cega*, isto é, não ficar propriamente nada, ainda que se pressuponha o contrário.

A categorização dos fenómenos no quotidiano permite, então, que o sujeito *reconheça* o meio em que se insere. Mas o brevíssimo esboço até aqui apresentado do nosso contacto com o mundo está ainda muito longe de corresponder ao que se passa

normalmente. Na verdade, nós contactamos com as coisas não apenas como dotadas de significado, reconhecidas como *isto* ou *aquilo*, detidas e organizadas em categorias, grandes classes, etc., mas contactamos com elas também como coisas que nos são *familiares*. Ora, por si só, a categorização não impede a sensação de estranheza perante os fenómenos: um objecto *invulgar*, mas que conseguimos associar a determinada classe, pode causar estranheza no sujeito. A familiaridade do sujeito é mais do que identificação conceptual: ela assenta numa peculiar relação de afecção entre o mundo e o indivíduo, i.e., os fenómenos *afectam diversamente* o homem no seu *âmbito disposicional*. A própria noção de *afecção* remete para aquela: a estrutura conceptual é neutral, não assenta em puros dados, sejam eles da sensibilidade ou do conceito. Assim, o que está em causa na familiaridade do sujeito é a sua estrutura disposicional, a partir da qual estabelece *determinados sentidos de natureza vital ou existencial* com as coisas da vida. E é esta peculiar forma de determinação de sentido que permite ao sujeito instalar-se na existência sem *estranhamento*. E as coisas surgem-nos habitualmente como familiares precisamente porque o sujeito não encara os fenómenos como se eles fossem algo absolutamente fora de si, como se fossem opuras coisas diante dele, mas como *parte da vida à qual o homem também pertence*. Isto é, o indivíduo *simplesmente vive e vive as coisas nesse mesmo modo, vive-as enquanto possibilidades imediatas para si, executando-as de forma natural sem atender a nenhuma compreensão consciente do que isso implica*. Por outras palavras, o sentido das coisas está instituído na própria forma de viver e não pressupõe *uma lógica exterior ao funcionamento da execução*. Não é demais insistir neste aspecto da nossa relação com as coisas. O âmbito comum do mundo em que vivemos é um âmbito determinado disposicionalmente como familiar e as alterações deste âmbito – o surgimento das coisas noutra forma, como estranhas, incompreensíveis, etc. – é uma variação dentro do horizonte geral do *familiar*, do que está próximo de nós e é um *acompanhante da nossa vida*, algo que faz parte do cenário onde nós existimos. E isso de tal forma que as coisas são vividas precisamente dessa forma, como momentos por onde a minha vida passa e que assumem significados relativamente a ela. Esta significação vital assume muitas formas, desde aquela das coisas mais próximas – existencialmente mais próximas de nós (as pessoas e as coisas do ambiente em que vivemos) até às coisas mais remotas, como as estrelas do céu. Mas em qualquer dos casos, próximas ou distantes, elas são vividas precisamente dessa forma, numa proximidade ou distância *vitalis*.

Esta *instalação* no mundo também não significa que sejam assimilados apenas sentidos *individuais* das coisas, uma vez que isso impediria que o sujeito fosse para além da identificação «avulsa e estilhaçada» dos objectos do mundo. A identificação ou a compreensão dos constituintes do mundo é feita dentro de um determinado horizonte que não só confere sentido a cada objecto, mas confere-lhe sentido na sua relação com os demais, i. e., o sujeito assimila significados que ocupam um lugar no *todo* da vida¹⁵. Isto é, ele não vê as coisas à vez, separadas, mas integradas num conjunto, numa *lógica que é própria da vida*: não vejo apenas esta mesa, mas o chão onde ela assenta, a rua que o chão completa, as casas que partilham o mesmo solo, etc. Tenho, portanto, uma visão panorâmica das coisas que me afectam diferentemente: a mesma mesa pode chamar a minha atenção em qualquer momento, seja pela sua utilidade, seja por um qualquer elemento seu que sobressaiu, ou, pelo contrário, pode permanecer sem qualquer destaque, inserida no seu carácter de *habitual*. O facto de os fenómenos recaírem sob a condição de «habitual» em nada anula os sentidos que lhes conferimos: eles continuam dotados de significações, mesmo quando não estão a ser utilizados ou quando não são vistos. Isto significa que o sujeito tem sempre uma relação ao *todo da vida*, que funciona como *pano de fundo* do sujeito, onde se destacam certos fenómenos imediatos, ligados ao horizonte da *vida de cada sujeito*. Assim, estamos perante *camadas da vida*: aquilo que o sujeito percebe no imediato – e que o afecta em diversos graus –, a vida individual onde essa percepção se inclui e, por fim, toda a vida onde essa vida individual se integra. Os fenómenos que pertencem habitualmente ao fundo da vida, em certas circunstâncias, destacam-se e tornam-se, por isso, centrais para o homem, mas esta alteração mantém a estrutura de planos intacta, pois o *fundo da vida* permanece *tácito*. Este aspecto deve ser vincado. Não se trata de que estejamos sempre a vislumbrar o sentido da totalidade da nossa vida: é até possível que só raramente o façamos ou que nunca o façamos explicitamente. Mas está sempre a funcionar um conjunto de teses acerca de nós próprios e da nossa função na vida e é em função dessas teses tácitas que fazemos as nossas escolhas e decisões quotidianas. Somos, pois, presididos por um conjunto de categorias *existenciais* que nos dizem o *que é e não é importante* para nós, que relevância as coisas com que lidamos têm para nós, como nos devemos orientar numa ou noutra situação, etc.

¹⁵ O todo da vida não é apenas a soma de possibilidades apelativas e indiferentes para o sujeito. Engloba a própria condução do sujeito, os seus desempenhos e experiências, as relações com os outros, etc. No entanto, pretende-se aqui circunscrever a sua relação com as possibilidades.

O que importa aqui salientar é, por conseguinte, que o sujeito não é estritamente conceptual nem estritamente disposicional: vive *entre*, num mundo categorizado de dupla forma: tanto numa categorização conceptual como numa categorização vital ou disposicional. É, por conseguinte, constituído simultaneamente por uma natureza disposicional e por uma natureza conceptual. Mas o âmbito de cada uma é diferente: se no primeiro se trata de toda a relação afectiva que o sujeito tem com a vida, no segundo manifesta-se imediatamente no facto de que cada fenómeno é definido por um conceito, i.e., de que a estrutura básica do ponto de vista do sujeito é linguística.

Não importa aqui estabelecer as prioridades entre estes dois modos de categorização a nossa vida. Nem é possível, neste âmbito, proceder a uma análise mais detalhada das suas propriedades. Interessa apenas vincar que o acesso ao mundo, tido por transparente, é, na verdade, *mediado*. E essa mediação é feita através de categorias. Deste modo, a linguagem – a categorização do mundo – não transmite um acesso directo às coisas, mas uma *representação* delas¹⁶, de tal modo que funciona como meio de clarificação, de *determinação* das coisas. A linguagem é, por conseguinte, um instrumento de lucidez¹⁷: as tentativas de esclarecimento, de explicação, de fundamentação, etc., assentam na linguagem. A linguagem tem, por isso, um papel fundamental na vida do sujeito. E tem-no sem que o sujeito se aperceba disso, i.e., o lugar central da linguagem é tão *velado* como o de muitos outros «instrumentos inconscientemente»¹⁸ usados pelo sujeito. A linguagem não é apenas um *acrescento* à vida do sujeito: ela constitui um *regulador fundamental* da sua existência. Como indica Ferro, «a linguagem é, de facto, o local das categorias e, neste sentido, o nosso ponto de vista é essencialmente linguístico e está fixado pela linguagem, pensa-se a si mesmo nela e por ela acede à realidade» (2014: 15). Mas a linguagem tem um carácter complexo que se prende com o âmbito em que se desenvolve no sujeito, i.e., com o facto de ser assumida pelo sujeito como «representação imediata» dos fenómenos. Ela é «vivida», então, como

¹⁶ A linguagem é uma representação na medida em que o seu âmbito é diferente do âmbito das coisas e, todavia, usa-se como passível de corresponder aos próprios fenómenos. Um conceito, apesar de permitir o reconhecimento do fenómeno, *não é* o fenómeno.

¹⁷ Heidegger clarifica a importância da linguagem: «language is not only and not primarily an audible and written expression of what is to be communicated. It not only puts forth in words and statements what is overtly or covertly intended to be communicated; language alone brings what is, as something that is, into the Open for the first time.» (2001: 71)

¹⁸ O que está aqui em causa não é, em absoluto, a inconsciência, no sentido de ausência completa da consciência, mas uma espécie de consciência vaga ou sonâmbula do sujeito que o acompanha nas suas execuções ou desempenhos. O sujeito nunca está completamente inconsciente.

correspondência efectiva entre o signo e o objecto, de tal modo que o sujeito a utiliza de forma *natural*, até *desatenta*¹⁹.

A escrita é uma das *formas* da linguagem. O acto da escrita também se executa de modo automático, sem que se olhe para o seu desempenho: o acto de escrever e o que isso implica (o uso da mão, o manuseio da caneta, a junção de letras em palavras, etc.) está *adormecido*, mas esse adormecimento não só não impede a sua execução, como é aquilo que a permite, através do uso de significados tácitos (a construção frásica, o sentido das palavras, etc.). O caso da escrita tem ainda outras implicações no que respeita ao modo como a vida é olhada: se, por um lado, pressupõe um conjunto de *teses tácitas* que permitem o seu desempenho, por outro esse desempenho valida, também, a necessidade de ter em atenção o mundo e ter atenção na medida em que é sobre ele que a escrita incide. Isto é, de uma forma ou de outra, a escrita do sujeito pretende dar conta de alguma coisa da vida como o sujeito a vê, de modo que lhe subjaz um carácter inevitável de *interpretação*. Mas esta interpretação tem um carácter explícito, ao contrário da interpretação velada da percepção automática do mundo, na medida em que a escrita pressupõe uma *fixação do olhar*. O motivo pelo qual a escrita é menos fluida do que a oralidade prende-se com isto: há uma espécie de «distância» do sujeito em relação àquilo que pretende *descrever* ou *explicar*. Ou seja, a escrita tem uma função de *esclarecimento* do que é percebido, traz à superfície a necessidade de uma *percepção focada*, ao invés da percepção «sonâmbula» que caracteriza o movimento no quotidiano. Excluindo, nesta noção de escrita, aquela que se funda na imitação, i.e., na cópia de caracteres (como sucede na aprendizagem inicial das crianças ou no caso dos copistas de manuscritos, etc.), ela surge como *representação* do mundo (é sobre o mundo que geralmente incide, embora possa, em certos casos, ser orientada para o *irreal* ou *invisível*) e como *fixação dessa representação*. Surge, então, como uma tentativa de clarificar o percebido e clarificar precisamente porque procura *descrever* ou *explicar* a vida. A escrita detém um valor diferente da oralidade quando está em causa uma *fixação de teses* do sujeito (num sentido

¹⁹ A complexidade do que está em causa no fenómeno da linguagem não pode ser pormenorizadamente descrita nesta investigação. Por isso, vários aspectos serão omitidos, nomeadamente o facto de que a linguagem poder ser utilizada com valor *insignificante*, no sentido em que muitos dos discursos se revelam como «conversa vazia» ou «falar por falar», de modo que o discurso está à partida destituído da sua *seriedade*; a linguagem pode ter, também, um carácter *aberto*, de tal modo que a sua compreensão não é necessariamente imediata, podendo corresponder a sentidos diferentes ou opostos daquilo que é enunciado (como sucede com a mentira e com a ironia), ou, até, assinalar uma distância imediata da *lógica da vida* (como sucede com a fantasia). Em geral, porém, o uso da linguagem não tem em conta estas possibilidades, sendo usada de modo *automático*, i.e., *sonolento* ou *distraído*.

geral, a linguagem perde-se imediatamente após o seu desempenho, não obstante poder ficar «guardada», de modo esbatido, na memória do interlocutor²⁰). Na escrita, o carácter de fixação está dado antecipadamente: a linguagem não desaparece excepto na destruição do material onde se fixou. E a preferência da expressão escrita em detrimento da oral prende-se com o seu carácter de *permanência*. Mas o desempenho da escrita comporta outras características relevantes: se a expressão oral é executada de modo automático sem que se tenha em conta as teses que a orientam, a escrita «cria uma certa distância» entre o sujeito e o seu desempenho – carece da fluidez presente na oralidade, há paragens na sua execução que exigem reflexões, interpretações contínuas do sujeito, revisões, etc. Quando estou a escrever este texto, a reflexão está mais *activa* do que no desempenho automático do quotidiano: pode suceder, em certas ocasiões, que escreva com muita fluidez, mas isso não é uma condição constante – interrompo a escrita, penso no que escreverei a seguir e no modo como o farei, releio o que foi escrito, reescrevo, reflecto sobre o que estou a fazer, se é claro ou correcto, se estou a ver bem as coisas, etc²¹. Isto é, na escrita tenho maior propensão a *olhar para a vida*, de modo a poder fixá-la com mais *nitidez*. Por outras palavras, a escrita funciona como *instrumento* para aceder à nitidez das coisas que pretendo fixar. Não se trata de o sujeito ter noção do que implica escrever, do seu carácter fixador do mundo ou da sua pretensão de lucidez: a escrita é «vívda» muitas vezes de modo tão automático como todos os outros desempenhos, mas isto não significa que a sua execução tenha o mesmo carácter de outras execuções (beber um café ou atravessar uma rua, etc.). Assim, não está em causa que o sujeito se aperceba da distância que a escrita institui. A distância está tão presente que se toma por automática. Ou seja, o sentido da escrita é tão *velado* para o sujeito como o significado de todas as outras possibilidades. Esta «obscuridade», todavia, não anula a tentativa de *clarificação* do meu olhar inerente à escrita, de modo que há uma *atenção aos próprios fenómenos*, mantidos na penumbra noutras circunstâncias (noutros desempenhos). A escrita permite, por isso, passar de um carácter habitualmente sonâmbulo para um tendencialmente atento, o que não pressupõe que esse olhar seja «absoluto» ou

²⁰ Um caso diferente parece estar em causa na gravação dos discursos, que o desenvolvimento tecnológico permite. A gravação funciona, também, como meio de fixar a linguagem, mas a sua execução (pelo locutor) está, ainda, imbuída de todos os automatismos da oralidade.

²¹ Mesmo nos casos em que a escrita parece pouco devedora da reflexão – uma lista de compras, por exemplo –, a «fluidez» não exclui de todo uma atenção às coisas – um direccionamento do olhar para os objectos necessários.

«completamente revelador» do fenómeno. O olhar atento pode descortinar alguns aspectos apenas ou «ver mal» o fenómeno (ter uma interpretação inadequada).

A escrita funciona, então, como meio de fixação e, enquanto tal, de evitar o esquecimento, sob diferentes «formas» (uma lista de itens, uma carta, um diário, um ensaio, um poema, etc.). Não obstante cada uma das suas formas conter a possibilidade de fixação, elas regem-se por diferentes condições: uma carta não tem o mesmo significado que um ensaio; um diário não é igual a um poema nem a uma lista. Apesar de estar submetida ao mesmo *meio* – a linguagem –, cada forma detém sentidos variáveis, para além daqueles que pode ter no âmbito da vida particular do sujeito. A carta e o diário assumem, à primeira vista, um cunho marcadamente pessoal, i.e., imediatamente referentes ao seu autor. Contudo, este carácter subjectivo não implica necessariamente que esteja em causa algum tipo de sinceridade: o autor pode mentir ou ser irónico – voluntariamente insincero – ou não ter consciência do seu ponto de vista adormecido e da distância entre a linguagem e os fenómenos que conceptualiza – involuntariamente insincero. O caso da poesia é mais complexo, tendo em conta o seu estatuto de obra de arte. O que é uma obra de arte (extensível a outros *media*, como a escultura, pintura, etc.) surge como uma questão fundamental.

O intuito da obra de arte não parece diferir das demais formas – ela deriva da necessidade de mostrar algo, fixando-a, e evitando, assim, o esquecimento. Mas a obra de arte parece ter um carácter muito próprio, que não se confina à mera vontade do artista. Aquela parece surgir como uma determinada ideia que exige uma determinada forma, mas de tal modo que o artista funciona essencialmente como um *executor*. Também não se pode tratar de o artista não deter nenhum papel fundamental, uma vez que cada sujeito não é obrigatoriamente um artista: a ideia desenvolve-se em determinados sujeitos e este factor implica que a sua existência também não é completamente independente. Ou seja, o artista contém alguma coisa que o torna apto a dar a forma adequada à ideia. Se não fosse assim, qualquer sujeito poderia executar a mesma ideia. Como Pessoa indica: «Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o divido entre os auctores varios de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha» (Pessoa, 1998: 280).

O artista funciona como um meio de execução da ideia. Mas esta execução também não depende apenas da vontade do executor: parece existir uma espécie de necessidade – de *compulsão* – à qual o artista não consegue fugir e que origina a obra de

arte. Contudo, materializar determinada forma de uma ideia não implica que ela seja uma obra de arte. Uma lista de compras, que é uma materialização da ideia, não tem o estatuto de obra de arte. Uma carta, por exemplo, pode ser, ou não, uma obra de arte. Em todos os casos, o que sobressai, à partida, é o carácter público que se institui com a escrita, mas esta condição não pode definir a obra de arte, pois qualquer manifestação linguística adquire essa característica, na passagem de um âmbito privado (o do interior do sujeito) para um público (o do exterior do sujeito), de modo que qualquer materialização da linguagem é, por conseguinte, receptora de um carácter público na vida. Tendo isto em conta, o que diferencia a obra de arte de outras fixações pela linguagem? A sua existência autónoma e fechada, i.e., o facto de a obra de arte subsistir por si mesma, sem necessidade de remontar a um autor e especialmente sem servir como intermediária de outras funções práticas da vida²². Ou seja, a obra de arte é um *fim em si mesma* e é precisamente essa característica que a torna uma obra de arte²³. Não é, como no caso da lista, da carta ou do diário, um instrumento de funcionalidade (de análise introspectiva ou de meio de comunicação com outrem, sempre relacionada com o horizonte da vida dos seus autores), mas um objecto cujo sentido se encerra em si mesmo. Isto não significa, todavia, que a obra de arte não seja também mediação: ela funciona sempre como fixação de uma ideia. Mas, ao contrário de outras materializações da linguagem, a obra de arte subsiste com um carácter público absoluto, i.e., encerra em si mesma o seu próprio sentido²⁴.

A fixação da ideia que a obra de arte pressupõe é, na verdade, um modo de expressar determinado grau de lucidez, na medida em que assinala uma visão da vida ou, mais precisamente, o modo de o sujeito estar na vida. A isto corresponde, em última instância, que a obra de arte representa ou pretende representar a própria vida²⁵, como

²² Heidegger indica: «It is precisely in great art [...] that the artist remains inconsequential as compared with the work, almost like a passageway that destroys itself in the creative process for the work to emerge.» (2001: 39)

²³ Pessoa indica: «Ao contrário da invenção prática, que é uma invenção com valor de utilidade, e da invenção científica, que é uma invenção com valor de verdade, a obra de arte é uma invenção com um valor absoluto.» (1967: 15)

²⁴ Isto significa que a obra de arte contém uma ideia fixada que não precisa de interpretação exterior para adquirir o estatuto de obra de arte. Ou seja, ela subsiste assim, independentemente de se manter excluída de qualquer olhar exterior. Um poema de Pessoa torna-se, pela sua materialização, uma obra de arte, cuja ideia se fecha na própria materialização, sem que seja necessário descobrir a sua existência no espólio. Por outras palavras, o que torna algo uma obra de arte é a própria fixação da ideia, que se cristaliza nesse meio. A existência de um autor ou de um leitor torna-se, por isso, secundário. Mas isto não invalida, também, que a obra de arte possa ser «intermediária» de outras funções: o sujeito pode olhar para um quadro num museu enquanto fenómeno constituído, que assim permanece, ou pode querer comprar o quadro para decorar uma divisão da sua casa.

²⁵ Foucault, nos seus *Ditos e Escritos*, chama a atenção para esta função da obra de arte: «O que me espanta é o facto de, na nossa sociedade, a arte se ter tornado algo que não tem relação a não ser com os objectos e

Eric Bentley assinala, na sua obra *The Life of Drama*, através de uma pertinente comparação com o palco de teatro: «Art mirrors life. Aristotle's word is mimesis. We are too sophisticated if we do not allow the word to carry its literal denotation: sheer reproduction. Would art exist at all if men did not desire to live twice? You have your life; and on the stage you have it again» (1970: 9). A cada visão da vida expressa na obra de arte corresponde um inevitável carácter conceptual que *define* os constituintes do mundo, que pretende *clarificar* o que o sujeito percepçiona. A lucidez é um instrumento sempre presente no sujeito e que se expressa de forma mais evidente através da linguagem, mas o grau em que se apresenta é *variável*. Esta variação prende-se com a compreensão que o sujeito tem do mundo e que resulta nomeadamente na maior ou menor *atenção* aos fenómenos, o que influencia, por sua vez, a tentativa de determinação pela linguagem. Mas a lucidez também se verifica na consciência do carácter *limitado* da própria linguagem, quando revela a linguagem como *condicionada*, *opaca*, não passível de transparência, uma vez que ao âmbito concreto (físico) das coisas do mundo corresponde *uma identificação simbólica*, i.e., um conjunto de signos convencionais que *pretendem dar significados* às coisas, mas que pertencem a um âmbito diferente das últimas. Tendo, em conta, porém, que o ponto de vista não se pode pensar fora da linguagem, é através dela que o sujeito pode *fixar a sua percepção* ou o seu modo de ver a vida. A cada ponto de vista corresponde, por conseguinte, uma *determinada visão da vida*. A obra de arte permite trazer à luz esta multiplicidade de *percepções*. É o que sucede com a obra de Fernando Pessoa: cada uma das suas personagens e dos seus autores ficcionais revela – fixa – uma certa perspectiva sobre o mundo e sobre o sujeito, de que daremos agora alguns exemplos.

A obra de Fernando Pessoa anuncia vários graus de lucidez, através dos seus autores ficcionais. Maioritariamente conhecido pela sua poesia e prosa literária, Pessoa criou uma obra que também inclui textos de carácter filosófico, político, esotérico, científico, entre outros. Cada um destes textos é, em si, uma tentativa de anunciar uma certa percepção das coisas. O caso da obra de Pessoa é particularmente interessante por assinalar que a criação artística não está necessariamente ligada a visões do autor²⁶:

não com os indivíduos ou com a vida; e também que a arte é um domínio especializado feita por peritos que são artistas. Mas a vida de todo o indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Porque é que uma lâmpada ou uma casa são objectos de arte e não a nossa vida?» (1998: 1211); «Quase não temos memória dessa ideia na nossa sociedade, ideia segundo a qual a principal obra de arte com que nos devemos preocupar, a zona maior onde se devem aplicar valores estéticos, é, por si mesma, a sua própria vida, a sua existência.» (1998: 1221)

²⁶ O mesmo sucede com a obra de Kierkegaard.

Pessoa estabeleceu 136 autores fictícios²⁷ que assinam diversos textos, para além daqueles que o próprio autor reclama como seus (os textos ortónimos). Deste modo, Pessoa criou dezenas de visões particulares da vida, não obstante algumas semelhanças poderem ser identificadas entre as personagens. Cada visão da vida que Pessoa conferiu às suas personagens revela um determinado grau de lucidez. Não sendo possível analisar detidamente toda a obra de Pessoa, é necessário delimitar um núcleo ilustrativo. Neste sentido, pretende-se fazer uma leitura breve de algumas personagens que revelam diferentes graus de lucidez, sob diferentes *formas*: a carta, assinada por Maria José; a prosa fragmentada e biográfica do seu semi-heterónimo, Barão de Teive; um texto dramático (também fragmentado) do designado *Teatro Estático*²⁸ pessoano; e, por fim, a visão transmitida por um dos seus heterónimos mais importantes, considerado como um exemplo de maior lucidez: Alberto Caeiro. O objectivo deste percurso, que resultará necessariamente numa análise incompleta (dado que o seu aprofundamento está para além dos propósitos desta investigação), centra-se na possibilidade de assinalar os vários rostos da lucidez (os seus diversos graus) manifestados em formas escritas que se distinguem numa primeira aproximação, mas que recaem todas sob a noção de *ficção voluntária* do autor.

II. 2) Maria José: *Carta da Corcunda ao Serralheiro*

Maria José é a única personagem feminina de Pessoa que assina um texto ficcional – uma carta. Esta carta, que Pessoa intitulou *Carta da Corcunda ao Serralheiro*, poderia

²⁷ Aqui impõe-se uma breve distinção entre autor ficcional, personagem e autor real. É de ter em conta que o autor ficcional manifesta-se enquanto «outro autor» diferente do «autor real», assumindo imediatamente um estatuto de distância em relação ao criador. Ou seja, o autor ficcional é aquele que se pretende tornar um sujeito independente. Segundo Pessoa, um processo semelhante acontece com as personagens (de peças dramáticas, de um romance, etc.), quando elas se constituem como «outros» que não correspondem ao autor. Em qualquer um dos casos, o autor ficcional e a personagem são possibilidades da vida com que o autor real lida na imaginação, não remetendo necessariamente para a visão do último. Pessoa afirma: «A obra pseudónyma é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónyma é do auctor fóra da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por êle, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu» (Pessoa, 2013a: 638).

²⁸ O teatro estático de Fernando Pessoa corresponde a um conjunto de peças escritas em duas fases da sua vida: entre finais de 1913 e 1918, e entre 1932 e 1934. O teatro estático, influenciado pelo movimento simbolista francês do século XIX, corresponde, nas próprias palavras de Pessoa, «àquelle cujo enredo dramático não constitue acção – isto é, onde os fantoches não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer teem sentidos capazes de produzir uma acção; onde não ha conflicto nem perfeito enredo» e «àquelle que, longe de buscar apresentar a acção, pretende apresentar inercias, isto é, que pretende revelar as almas n'aquillo que ellas conteem que não produz acção, nem se revela atravez da acção» (Pessoa, 2017: 276-277).

estar, à primeira vista, destituída de qualquer carácter ficcional, se a sua autoria fosse desconhecida ou se essa autoria não estivesse submetida a um segundo rosto – o de Pessoa. A interpretação da obra de arte – a sua leitura – estaria imbuída de um carácter radicalmente diferente se o leitor desconhecesse que a face de Maria José é, na verdade, uma face de Fernando Pessoa. Se a ficção da carta ficasse escondida, a sua recepção teria contornos diferentes: não se trataria de uma «invenção», mas de um objecto que assumiria feições de sinceridade, independentemente de o leitor poder associar-lhe um rosto real. Mas o conhecimento do seu estatuto ficcional condiciona imediatamente esta visão: não existe nenhuma Maria José, nem nenhuma carta escrita pela sua mão; existe um autor real que escreveu uma carta – que a tornou voluntariamente artificial – e que criou um autor ficcional para a assinar. Existe, por conseguinte, uma forma materializada – a carta – de uma ideia e um nome sem sujeito real que a assume. O que está em causa não é, portanto, a visão de Fernando Pessoa – a carta não tem, na verdade, nenhuma relação com esse rosto. Mas é, de qualquer modo, *uma* visão da vida – a do «autor» que a assina. E o facto de se tratar de um autor fictício não invalida o conteúdo da carta, mas impede qualquer tentativa de procurar por trás da obra de arte um rosto que a justifique. Pessoa só tem relação com a carta na medida em que a executa, como se fosse uma espécie de copista ou de dactilógrafo. Ele é, neste sentido, um mero executor da forma.

Assim, o que importa é esquecer, por momentos, o *autor real* e olhar para o objecto artístico em si mesmo – o conteúdo da carta. A figura ficcional que a assina também perde o seu interesse, uma vez que Pessoa não lhe confere nenhum dado biográfico para além do que a carta revela (ao contrário do que fez com alguns heterónimos, como Campos, Caeiro, etc.). Também não é imediato que se possa pôr Maria José ao mesmo nível de uma personagem de um romance, dado que este tem, ainda, em geral, um autor que propositadamente o assina. No caso da carta de Maria José, Pessoa nunca a publicou em vida, de modo que o investigador não pode saber até que ponto o autor levaria o seu jogo ficcional. Poderia, assim, ser um jogo análogo àquele que Kierkegaard institui quando publica obras sob outros nomes, deixando o leitor na ignorância do verdadeiro autor da obra, i.e, construindo as condições propícias para uma apreciação da obra enquanto obra. É com esta noção presente que se fará a análise que se segue.

É aquilo que a carta transmite que circunscreve o seu sentido. No entanto, a própria forma de que se reveste – uma carta – levanta o problema da subjectividade: a

noção que se tem de uma carta implica uma associação imediata a um autor, à sua sinceridade, e a um receptor. No caso da carta de Maria José, nenhum destes vectores é legítimo – o autor que se nomeia é irreal, assim como a sua sinceridade, e o seu receptor, a quem se dirige a carta, é igualmente inexistente. A carta reúne, assim, desde logo, uma ficção tripla. Ficção que se estende quando se pretende procurar o autor por detrás do autor assumido: Pessoa. O facto de o autor irreal ser uma jovem mulher estabelece ainda mais a sua distância do autor real. E, por isso, o intuito da carta retorna ao princípio: subsiste exclusivamente por si mesma. É a atenção ao objecto materializado – ao conteúdo da carta – que Pessoa pretende incutir no leitor, precisamente por ser nela que se revela uma certa visão da vida. Uma visão que não tem correspondência com um autor real, mas que se anuncia pelo facto de se materializar. Neste sentido, a relação da forma com o sujeito perde a sua validade. O que importa é a forma – é a obra de arte ou aquilo que ela transmite – e o seu conteúdo – aquilo que revela.

Maria José, uma jovem tuberculosa de 19 anos, cujo corpo está deformado por uma corcunda, escreve uma carta a António, um serralheiro que vê passar por baixo da sua janela. A carta, aparentemente de teor amoroso, funciona, na verdade, como um instrumento de clarificação da personagem feminina. Maria José não escreve a carta com o intuito de a entregar, mas como necessidade de fixar a percepção da sua própria vida. A esta fixação das coisas, que a linguagem escrita permite, subjaz, por um lado, a perturbação que o silêncio impõe e, por outro, a tentativa de clarificação da natureza do sujeito²⁹. Mas, neste caso, o silêncio da personagem torna-se insuportável dada a proximidade da sua morte: a tuberculose de Maria José, que é a causa do seu definhamiento, funciona como motor essencial da necessidade de exposição da personagem. A proximidade de aniquilamento de Maria José constitui-se, então, como influência decisiva na escrita da carta. À sua ausência contrapõe-se, então, a fixação que a escrita comporta, como uma espécie de perpetuação de si ou como forma de evitar o anonimato. Se o ponto de vista é linguístico, de tal modo que toda a percepção da vida está subjugada à linguagem, é através desta que o sujeito procura esclarecer a sua própria vida. A linguagem está impregnada, mesmo que falsamente, de transmitir algum significado – no caso de Maria José, o significado que pretende transmitir é a exposição das condições da sua existência e do seu estado emocional. António, a quem se dirige a

²⁹ O silêncio permite uma espécie de contacto do sujeito consigo mesmo – com os seus pensamentos e disposições –, de modo que se instala a necessidade de expressão, que, pela sua distância em relação às coisas, causa um certo alívio, por funcionar como distração desse contacto.

carta, representa, por sua vez, o foco de atenção da personagem feminina, i.e., o estímulo vivencial que mais a afecta e que, por isso, orienta a sua percepção da vida. É esta percepção que está em causa, na medida em que oferece ao leitor uma determinada visão lúcida da vida.

Maria José inicia a sua carta expressando uma incontrolável necessidade de expor a sua situação: «O senhor nunca ha de ver esta carta, nem eu a hei de ver segunda vez porque estou tuberculosa, mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba, porque se não escrevo abafo.» (Pessoa, 2015a: 627). A noção de «abafo» é muito clara: denuncia o momento em que o silêncio se torna insuportável e a linguagem funciona como um alívio, um «deitar fora» aquilo que atormenta o sujeito ou, por outras palavras, um dar forma ao que está escondido, inacessível ao olhar exterior (e, muitas vezes, confuso para o próprio sujeito) ou anónimo. A linguagem confere um estatuto público à substância privada do indivíduo, mesmo quando esse estatuto público não é concretizado (não é efectivamente posto à disposição de outro olhar), dado que *a possibilidade do público* fica imediatamente instituída com a materialização que a linguagem permite. Este estatuto público, no caso da carta de Maria José, comporta, ainda, a tentativa de clarificação da personagem e o anúncio de várias questões fundamentais. Um dos primeiros traços de lucidez que se pode verificar na sua percepção é a consciência do seu próprio anonimato, quando indica: «O senhor não sabe quem eu sou, isto é, sabe mas não sabe a valer. Tem-me visto á janella quando o senhor passa para a officina e eu olho para si, porque o espero a chegar, e sei a hora que o senhor chega. Deve sempre ter pensado sem importancia na corcunda do primeiro andar da casa amarella, mas eu não penso senão em si» (2015a: 627). Institui-se, assim, a dicotomia contínua da percepção: o ambiente de fundo em que o sujeito se orienta e do qual tem uma noção imprecisa contrasta com os elementos em que a sua atenção se foca. Por um lado, temos Maria José, cuja atenção está direccionada para António; e, por outro, António, que *não repara* na primeira senão enquanto elemento de fundo da sua vida (do caminho por onde passa diariamente). Maria José é, por conseguinte, anónima para António, não enquanto ausente da sua visão (pois está mais ou menos presente no ambiente de fundo), mas enquanto ausente de um *sentido relevante*. Maria José surge, então, como detentora apenas de um sentido geral (o da sua pertença ao fundo que se anuncia na passagem de António). Deste modo, a personagem feminina pode indicar que não é conhecida «a valer». A sua imagem é esborratada na percepção de outrem, como sucede com todos os demais elementos que compõem o fundo

geral da vida num determinado momento do sujeito: as árvores, as pessoas que passam por ele, a rua, etc. Ao invés desta percepção, a de Maria José está focada em António, de modo que ele tem um sentido crucial na vida da primeira. Assim, se, para Maria José, António é o centro da sua atenção, para este a personagem feminina não é significativa, como a própria assinala: «Deve sempre ter pensado sem importancia na corcunda do primeiro andar da casa amarella» (2015a: 627). A consciência deste anonimato está claramente assinalado nas suas circunstâncias gerais: uma corcunda num andar de uma casa amarela. O seu anonimato é ainda mais premente através do contraste com outra mulher: «Sei que o senhor tem uma amante, que é aquella rapariga loura alta e bonita» (2015a: 627). A «inexistência» da primeira contrasta com a presença da segunda, que é alvo da atenção de António. E esta atenção, que causa «inveja» em Maria José, traz à superfície a disposição como elemento fundamental do sujeito: «Eu gosto de si porque gosto de si, e tenho pena de não ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio, e poder ir á rua e fallar comsigo ainda que o senhor me não desse razão de nada, mas eu estimava conhecê-lo de fallar» (2015a: 627). A ausência de motivos para a manifestação disposicional – «gosto de si porque gosto de si» –, assim como o condicionamento que esta impõe na percepção do sujeito – «tenho pena de não ser outra mulher (...) e poder ir á rua fallar comsigo» – constituem dois vectores fundamentais na orientação do indivíduo, que determinam o tom das «coisas» do mundo. A linguagem surge aqui, também, como determinante no conhecimento, quando é através dela que se estabelece uma aparente proximidade com o outro³⁰. Neste sentido, a lucidez está marcada por esta consciência do papel fundamental da linguagem, quando é mediante esta que se pode ter acesso a uma percepção mais clara do mundo (e dos sujeitos que são parte dele). A informação recolhida pelos órgãos sensoriais é, por conseguinte, insuficiente, uma vez que a compreensão entre dois sujeitos pressupõe clarificações conceptuais, i.e., linguísticas: Maria José só tem acesso a uma imagem «exterior» de António, mas a linguagem permitiria, aparentemente, aceder àquilo que o constitui «interiormente», uma vez que esse *meio* transmite e permite expor uma determinada visão da vida, uma determinada imagem da natureza do sujeito. Todavia, um grau maior de lucidez evidenciaria a «falsidade» desta premissa: a linguagem está, *a priori*, destituída de clareza, quando depende de um âmbito radicalmente diferente da existência «física» das coisas. Não obstante isto, a linguagem é o único meio de compreensão do mundo e, por

³⁰ A linguagem é uma forma de comunicação com o «outro», que pretende clarificar o sujeito e a percepção do mundo.

consequente, dos sujeitos. Deste modo, Maria José denuncia, na sua visão da vida, um certo grau de lucidez que não invalida a existência de outros graus (maiores ou menores) de lucidez.

António é, para Maria José, o seu foco de sentido – «O senhor é tudo quanto me tem valido na minha doença e eu estou-lhe agradecida sem que o senhor o saiba» (2015a: 627) –, mesmo quando o seu significado está congelado, i.e., quando a possibilidade de uma alteração dos seus parâmetros não é viável: «Eu nunca poderia ter ninguém que gostasse de mim como se gosta das pessoas que teem o corpo de que se pode gostar» (2015a: 627-628). O corpo constitui-se, então, como elemento fulcral, enquanto existência física paralela às coisas do mundo (e, neste sentido, como aquilo que chama a atenção do sujeito). Maria José, cujo corpo se desvia dos parâmetros de normalidade, está, por isso, sujeita ao anonimato, a uma função de sombra escondida do curso comum da vida. No entanto, a sua enfermidade física não anula, de todo, a presença disposicional: «eu tenho o direito de gostar sem que gostem de mim, e também tenho o direito de chorar, que não se negue a ninguém» (2015a: 628). Esta constatação da personagem enfatiza os dois âmbitos diferentes da existência do sujeito – o corpo, cujos órgãos permitem os sentidos, e a disposição ou emoção, que modifica a percepção do mundo. Que a disposição pode ser mais do que mera afecção «causada» pelo mundo no sujeito, manifestando-se como condicionamento da própria acção, torna-se evidente quando a personagem feminina afirma: «Eu gostava de morrer depois de lhe falar a primeira vez mas nunca terei coragem nem maneiras de lhe falar. Gostava que o senhor soubesse que eu gostava muito de si, mas tenho medo que se o senhor soubesse não se importasse nada» (2015a: 628). O medo da rejeição, que é aqui claramente denunciado, assume um valor absoluto e impede a personagem de concretizar o seu desejo, perante a possibilidade de perder a sua ilusão. Maria José sabe que não tem nenhum significado para António, mas este «conhecimento» ainda se reveste da possibilidade de não ser assim enquanto não houver uma confirmação que só António lhe poderia dar. Assim, a personagem opta por este «talvez» que a expectativa cria e que o confronto poderia destruir, mesmo quando Maria José é ciente da sua improbabilidade, o que causa pena: «e eu tenho pena já de saber que isso é absolutamente certo antes de saber qualquer coisa, que eu mesmo não vou procurar saber» (2015a: 628). O que está aqui em causa é, conseqüentemente, o modo de funcionamento de duas instâncias aparentemente conjugadas, mas, na verdade, paralelas: a disposição e a lucidez. Se o sujeito acredita que a sua orientação na vida

depende de um ajustamento frutífero entre a racionalidade e a emoção, de tal forma que a primeira detém um lugar predominante em relação à segunda, Maria José revela a ilusão dessa perspectiva: não obstante a lucidez do indivíduo, a disposição surge como determinante na execução da sua vida, por incitar ou congelar o impulso para a acção. A lucidez, contudo, não se constitui como âmbito de estímulo à acção: a sua funcionalidade prende-se com a compreensão da vida e esta executa-se no meio conceptual, i.e., num meio radicalmente diferente das próprias coisas. Assim, o que a lucidez parece desenvolver geralmente é a dúvida em relação ao modo de se ver o mundo e, por isso, põe em causa aquilo que o sujeito julga real, verdadeiro, correcto, ou seja, põe em causa conceitos. O âmbito de execução da vida é, contudo, regido por automatismos, pela anulação ou adormecimento de dúvidas do sujeito em relação a si mesmo e à sua acção. Retomando a carta de Maria José, torna-se evidente, então, o funcionamento paralelo da lucidez e da disposição: apesar de a lucidez da personagem anunciar aquilo que é provável – a rejeição de António –, de tal modo que a sua confirmação seria expectável, a disposição – o medo dessa confirmação – tem influência decisiva na (in)acção da personagem.

O condicionamento físico de Maria José, por se constituir como um desvio ao padrão de «normalidade», surge, por um lado, como o elemento que desperta determinadas disposições nos outros (que lhes chama a atenção) – «Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. Dizem que todas as corcundas são más, mas eu nunca quiz mal a ninguém» (2015a: 628) –, mas também funciona como condicionamento da sua própria estrutura emotiva – «Além d’isso sou doente, e nunca tive alma, por causa da doença, para ter grandes raivas» (2015a: 628). A importância do corpo – do seu estado saudável – como entidade física não é apenas um regulador da orientação comum da vida³¹, mas também do âmbito da própria constituição emotiva do sujeito. A enfermidade física, ao impedir a personagem de se conduzir automaticamente na existência, permite uma espécie de distância dessa condução, de modo que predomina o olhar para a vida, ao invés de um mero viver a vida.

O ponto de vista «ostracizado» que caracteriza Maria José (impedida de uma existência regulada pela acção) anuncia-lhe a ausência de finalidade da sua vida, i.e., não está comprometido pela habitual execução de tarefas que constitui o âmbito geral da vida

³¹ Esta circunstância é clara, se pensarmos no modo como a doença interfere na condução diária do sujeito, na sua execução de possibilidades, etc.

dos sujeitos: «Tenho dezanove annos e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade, e doente» (2015a: 628). Assim, trata-se de um contacto «de fora» com as coisas da vida: «Eu até gostava de saber como é a sua vida com a sua amiga, porque como é uma vida que eu nunca posso ter – e agora menos que nem vida tenho – gostava de saber tudo» (2015a: 628). Perante a impossibilidade de experienciar, enquanto sujeito, os fenómenos da vida, a personagem está limitada a uma existência exterior à execução de certas possibilidades. A consciência deste condicionamento, a par do surgimento disposicional que essa limitação suscita, salienta a necessidade de exposição, de partilha da sua visão ostracizada da vida: «gostaria que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só á janella, e ter mãe e irmãs que gostam da gente mas sem ninguem que goste de nós, porque tudo isso é natural e é a familia, e o que faltava é que nem isso houvesse para uma boneca com os ossos ás avessas como eu sou, como eu já ouvi dizer» (2015a: 628). A necessidade de expor a sua situação deriva de a linguagem aliviar a angústia, quando «concretiza» ou dá uma certa realidade àquilo que estava oculto no horizonte privado da personagem, conferindo-lhe uma determinada fixação, e, simultaneamente, afastando o sujeito da própria experiência. Se o ponto de vista é essencialmente linguístico, é através da linguagem que se dá uma certa substancialização do «imaterial» dos pensamentos e das disposições. O homem não consegue fugir à linguagem e não consegue permanecer em silêncio. Kierkegaard, nos seus *Diapsalmata*, expressa, pela personagem A, esta necessidade: «Como são tão estéreis a minha alma e o meu pensamento, e todavia continuamente torturados por vazia, voluptuosas e agónicas dores de parto! Será que o freio da língua do espírito nunca se libertará em mim, terei eu sempre de balbuciar?» (2011: 17).

Se a linguagem é uma forma de atenção, de esclarecimento das coisas, é, simultaneamente, uma forma de distracção do sujeito: a linguagem implica que o sujeito tem consciência de si mesmo e tem consciência da disposição, mas, por isso, funciona como um afastamento da vivência dessa disposição ou desse pensamento. Ao dar forma ao que não tinha, a linguagem é uma concretização, mas também um afastamento do mundo disposicional, quando a sua expressão obriga a uma transformação da experiência, a uma passagem de «viver isto» para «ter consciência de que se vive». E este tomar consciência implica, logo, uma alteração do prévio, uma vez que a linguagem é de uma

ordem completamente diferente da disposição³². É pela heterogeneidade de estruturas que se dá esta passagem: a vida enquanto se experiencia não é consciente, mas automática, dependente do automatismo do sujeito, de uma lucidez mais ou menos adormecida; o tomar consciência anula o estado prévio, torna-se conhecimento dele. E, neste sentido, a linguagem muda a essência da experiência. É por isto que a linguagem geralmente causa alívio no sujeito: por conseguir afastá-lo daquilo que vivencia, tornando essa experiência noutra coisa, que é de índole conceptual, não disposicional e, assim, não perturbadora.

Maria José dá conta desta transformação da linguagem, quando indica:

Houve um dia que o senhor vinha para a officina e um gato se pegou á pancada com um cão aqui defronte da janella, e todos estivemos a ver, e o senhor parou, ao pé do Manuel das Barbas, na esquina do barbeiro, e depois olhou para mim para a janella e viu-me a rir e riu tambem para mim, e essa foi a unica vez que o senhor esteve a sós commigo, por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar (Pessoa, 2015a: 628-629).

Esta ocasião torna-se consciente *a posteriori*, quando a experiência em si – o riso partilhado – já se deu. A lucidez da personagem é evidente num sentido ainda mais amplo, na medida em que se apercebe de que o contacto com outro só se dá mediante a atenção, i.e., quando António *reparou* na personagem feminina. Neste momento, Maria José não é apenas uma presença de fundo no contexto da vida da personagem masculina, mas uma presença que se *destacou* desse fundo, e, nesse sentido, as personagens «estiveram a sós». Maria José tornou-se momentaneamente o alvo da atenção de António. É este reparar nas coisas que lhes confere um sentido diferente, que não se cinge a uma contextualização dentro da vida em geral. Aquilo que chama a atenção do sujeito ganha um valor adicional para ele, na medida em que se reveste de um sentido particular: *para* o sujeito naquele instante. Não se trata de que, em todas as circunstâncias, cada sentido não seja para o sujeito: as coisas do mundo são sempre para o sujeito. Mas nem todas têm sentidos para a vida do sujeito: as possibilidades «adormecidas» que existem na estrutura global da vida, mas que não têm lugar no horizonte particular do homem. E mesmo neste horizonte,

³² Esta relação de distanciamento entre a linguagem e a experiência não implica, todavia, que a linguagem não tenha a capacidade de causar reacções no sujeito: por exemplo, a enunciação de X pode levar ao surgimento de certa disposição (repugnância, medo, alegria, etc.). É, por isso, uma relação ambígua.

como vimos, as possibilidades têm sentidos diferentes. Assim, no caso do momento de Maria José, o facto de ter sido notada por António constitui-se como algo que afectou o segundo, quando o seu sentido comum – o fazer parte de uma paisagem – se transformou, e a sua presença chamou a atenção da personagem, causando-lhe uma modificação disposicional – o riso. E, por isso, Maria José expressa o desejo de repetição: «Tantas vezes, o senhor não imagina, andei á espera que houvesse outra coisa qualquer na rua quando o senhor passasse e eu pudesse outra vez ver o senhor a ver e talvez olhasse para mim e eu pudesse olhar para si e ver os seus olhos a direito para os meus» (2015a: 629).

A ausência de experiência – e o afastamento da vida que isso implica – levanta, em Maria José, uma questão mais premente: a imaginação. Se as circunstâncias da personagem a impedem de ter uma existência comum, alicerçada em desempenhos, a imaginação surge como um refúgio sem limites. O ponto de vista «à janela da vida», que se instalou devido à doença de Maria José, tem a sua âncora na imaginação, que funciona como um instrumento compensatório: «Passo todo o dia a ver ilustrações e revistas de modas que emprestam á minha mãe, e estou sempre a pensar noutra coisa» (2015a: 629). Mas esta fuga não é, todavia, suficiente para colmatar a lacuna da realidade, como a personagem é ciente: a imaginação serve o propósito de um alívio momentâneo que depois revela ainda mais a distância da realidade – «estive a ver coisas que não podem ser e que eu não posso deixar que me entrem na cabeça e me dêem alegria para eu depois ainda por cima ter vontade de chorar» (2015a: 629). E a constatação deste afastamento da realidade, que a imaginação só acentua, fomenta o extravasamento do desespero: «Eu ás vezes dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janella ábaixo, mas eu que figura teria a cahir da janela?» (2015a: 630). O desespero constitui-se como a impotência perante uma realidade inescapável, como uma contradição a que não se pode escapar, que é precisamente o caso de Maria José. A consciência do anonimato que as suas circunstâncias enfatizam torna-se o peso insuportável do ostracizado: «O senhor que anda de um lado para o outro não calcula qual é o peso de a gente não ser ninguém. Eu estou á janella todo o dia e vejo toda a gente passar de um lado para o outro e ter um modo de vida e gosar e fallar a esta e áquella, e parece que sou um vaso com uma planta murcha que ficou aqui á janela por tirar de lá» (2015a: 630). A analogia que a personagem estabelece é perfeitamente adequada: o esquecimento a que está votada, a sua decadência e a impossibilidade de mudança são os vectores fundamentais da sua vida, que entram em

contraste com o quotidiano das outras pessoas, inconscientes do que significa não fazer parte dessa normalidade:

O senhor não pode imaginar, porque é bonito e tem saúde o que é a gente ter nascido e não ser gente, e ver nos jornaes o que as pessoas fazem, e uns são ministros e andam de um lado para o outro a visitar todas as terras, e outros estão na vida da sociedade e casam e teem baptizados e estão doentes e fazem-lhe operações os mesmos medicos, e outros partem para as suas casas aqui e alli, e outros roubam e outros queixam-se, e uns fazem grandes crimes e ha artigos assignados por outros e retratos e annuncios com os nomes dos homens que vão comprar as modas ao estrangeiro. (2015a: 630-631)

Para o ponto de vista invulgar de Maria José, as acções do sujeito surgem como um mundo à parte do seu, um mundo de possibilidades que lhe está vedado. O que é considerado «normal» para o sujeito activo, de tal modo que nem se apercebe disso, é, para Maria José, centro das suas atenções: é pela ausência que sobressai esse universo vedado. Assim, a personagem feminina é espectadora de um palco que lhe passa pelo olhar: embora parte do teatro (da vida) onde assiste ao espectáculo, Maria José tem um papel passivo. Ela é, por conseguinte, uma espécie de figurante no espectáculo da vida, consciente de que esse é o seu papel principal³³. E a noção de que viver equivale a *fazer*, a *produzir*, que a lógica da vida corrobora, acentua a sensação de *inutilidade* que caracteriza Maria José:

O Antonio [...] da officina de automoveis disse uma vez a meu pae que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não ha direito a viver, que quem não trabalha não come e não ha direito a haver quem não trabalhe. E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar á janella com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralytica, e tendo maneira de encontrar

³³ É preciso ter em conta que as noções de «figurante», «espectador» e «actor» não são estanques: Maria José é, de algum modo, uma espectadora, quando a sua existência é essencialmente *contemplativa*. No entanto, ela também é uma «figurante», na medida em que faz parte do próprio espectáculo da vida, apesar do seu papel ser meramente presencial. E, enquanto ser vivo, também é «actriz», quando realiza determinadas tarefas e desempenhos inerentes ao «estar viva», ainda que sejam desempenhos básicos – andar, comer, etc.

as pessoas de quem gosta, e depois poderia produzir á vontade o que fosse preciso porque tinha gosto para isso (2015a: 631).

A lucidez de Maria José é, por conseguinte, desenvolvida pelo contraste entre a sua vida e a vida dos outros: a condição física constitui-se, aqui, como a base que, impedindo o sujeito de agir, o encerra no âmbito da *passividade*. Se o cumprimento de tarefas adormece a consciência, deixando-a dormente para o significado da vida, a passividade traz à luz esse mundo adormecido. Perante a impossibilidade de acção, a escrita – que já é, em si, um acto imediato – funciona como escape e como fixação de uma percepção alternativa. Mas esta visão da vida não deriva apenas da enfermidade física. Um grau superior de lucidez pode existir no sujeito «são». É o que se verifica noutros textos de Fernando Pessoa, de que daremos agora conta.

II. 3) Barão de Teive: *A Educação do Estóico*

Menos conhecido no universo pessoano é o seu semi-heterónimo Barão de Teive, uma figura ficcional que surge nos finais dos anos 20, e que terá impulsionado a escrita dos trechos da segunda fase do *Livro do Desassossego*, assinados por Bernardo Soares³⁴. As duas personagens têm semelhanças temáticas, mas não se confundem: Soares é um guarda-livros que sonha, mas não vive. Teive não tem nenhuma profissão – é o exemplo por excelência do ocioso –, não vive mas também não sonha. Ambos são descrentes da vida e usam a escrita como meio de expressão do seu ponto de vista, mas Soares é extremamente musical, até na linguagem que usa, ao passo que Teive é áspero, conciso e muito pouco poético. O primeiro é um dos autores do *Livro do Desassossego* (precedido por Vicente Guedes); o segundo, d' *A Educação do Estóico*. Duas obras incompletas, que reflectem as naturezas fragmentárias dos seus autores e que nos oferecem uma visão lúcida da vida. Teive é, ainda, uma das poucas personagens suicidárias de Fernando Pessoa.³⁵

³⁴ Vd. Pessoa, 2015a, p. 607.

³⁵ É o próprio Pessoa que estabelece a diferença entre Teive e Soares: «O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive — são ambas figuras minhamente alheias — escrevem com a mesma substancia de estylo, a mesma grammatica, e o mesmo typo e forma de propriedade: é que escrevem com o estylo que, bom ou mau, é o meu. Comparo as duas porque são casos de um mesmo phenomeno — a inadaptação á

Não é possível uma análise profunda de todos os traços que caracterizam o Barão de Teive, anunciados nos seus escritos e, por isso, é necessário delimitar alguns aspectos que serão suficientes para ilustrar a sua lucidez. A *forma* dos textos desta personagem (e de Soares) merece maior reflexão: o carácter «diarístico» que perpassa os seus textos não é completamente claro e não o é dada a sua natureza fragmentada e intrinsecamente fragmentária. Não se trata de um conjunto de textos coerentes, mas de apontamentos soltos sobre a vida. Representa mais do que uma descrição de experiências particulares – é manifestamente uma reflexão autobiográfica, sobre a constituição e a relação do autor com o mundo. Não é, por conseguinte, um *elenco* do que a figura ficcional faz no seu quotidiano, mas uma análise do que está posto perante ela e do modo como se relaciona com isso. Porém, esta dimensão de análise é precisamente o que subjaz num registo confessional: a assunção de uma distância que permita olhar para as coisas e para o sujeito que as interpreta, ou seja, atenta na interpretação da vida. No caso de Teive (e de Soares), o registo é ainda mais pertinente quando o que está em causa é a predominância consciente da reflexão e do seu carácter determinante na vivência da personagem. Isto é, ela apresenta-se como modelo de um grau mais elevado de lucidez. E essa lucidez constrange a natural condução no quotidiano, afasta o sujeito do mero desempenho diário e transforma-o numa espécie de ostracizado da vida. Assim, o que os fragmentos deste(s) autor(es) fictício(s) salientam é uma *sobreposição* do pensamento à acção. Sobreposição que, no fundo, pressupõe o cancelamento do próprio ímpeto para a acção, da possibilidade de desempenho na vida, «congelando» o sujeito dentro da vida. Trata-se, portanto, de um ponto de vista que se afasta do natural e que apresenta um grau diferente de lucidez.

«Desceu sobre nós a mais profunda e a mais mortal das secas dos seculos – o conhecimento intimo da vacuidade de todos os esforços e da vaidade de todos os propositos» (Pessoa, 2007b: 19), afirma o Barão de Teive, anunciando a linha orientadora do seu pensamento: a consciência de que a vida, enquanto acção, não se coaduna com uma percepção mais lúcida da existência. Teive revela, nestas duas linhas, o contraste imediato com o sujeito comum, que prima por definir a sua vivência a partir de objectivos, tarefas, experiências – em suma, acções. O que Teive põe em causa é esta visão, ao

realidade da vida, e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões. Mas, ao passo que o portuguez é igual no Barão de Teive e em Bernardo Soares, o *estilo* differe em que o do fidalgo é intellectual, despido de imagens, um pouco, como o direi?, hirto e restricto; e o do burguez é fluido, participando da musica e da pintura, pouco architectural. O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir» (2013a: 528-529).

denunciar o esforço e o propósito como fenómenos vazios de sentido. Mas esta noção de esvaziamento está ancorada em reflexões mais latas de que dão conta os seus fragmentos. Note-se que Teive indica este «conhecimento» como «a mais mortal das secas dos séculos» e estas palavras não são despiciendas, pois carregam em si todo o sentido orientador de uma vida: uma seca mortal, que faz sobressair, por um lado, o peso do tédio, e, por outro, o definhamento a que isso conduz e que, no caso da personagem, terá a sua consumação no suicídio³⁶. O que leva Teive, então, a admitir a vacuidade daquilo que mais caracteriza o quotidiano do homem?

Num pequeno fragmento, Teive sintetiza o afastamento da acção e o que lhe está subjacente: «O escrúpulo é a morte da acção. Pensar na sensibilidade alheia é estar certo de não agir. Não ha acção, por pequena que seja – e quanto mais importante, mais isso é certo – que não fira outra alma, que não magoe alguém, que não contenha elementos de que, se tivermos coração, nos não tenhamos que arrepender» (Pessoa, 2007b: 54). Pensar no significado da acção implica, por conseguinte, analisar todos os recantos do acto, aquilo que o motiva e aquilo que dele resulta, mas esta lucidez revela que a acção é consequência de um adormecimento racional, ancorado em ímpetos de ordem disposicional: a acção está impregnada de elementos desconhecidos para o sujeito, designadamente o seu raio de influências externas, e é precisamente essa obscuridade que a permite. Pensar naquilo que se vai fazer instala um conjunto de dúvidas infundável que redundam no congelamento. Por isso, a acção está revestida de automatismos e são estes automatismos que a conduzem. A lucidez é, por conseguinte, um alerta para o âmbito obscuro que rege o quotidiano. Teive padece desta sobreposição da lucidez ao automatismo da vida: a interferência do pensamento, que instaura a dúvida, causando transtorno na condução normal do sujeito. No entanto, a imobilidade a que a lucidez obriga não é completa: o sujeito nunca fica totalmente livre dos seus automatismos enquanto vivente – continua a mover-se, a falar, a escrever, etc. A lucidez de Teive, que lhe afirma a inconsistência da acção, não impede, no entanto, que o ímpeto para a vida continue presente, o que revela um certo paralelismo de âmbitos inconjugáveis: num plano, a lucidez, perscrutadora da vida; noutro plano, as disposições que regulam os tons da vida do sujeito. Assim, a lucidez de Teive não é absoluta, mas exhibe um grau diferente do do sujeito comum.

³⁶ A visão da vida de Teive, ancorada na instalação da dúvida e no impedimento da acção, não exclui uma espécie de suspensão da racionalidade que conduz ao acto do suicídio.

O que implica ter uma lucidez que põe em causa a familiaridade da vida e anuncia uma percepção povoada de dúvidas? Em que medida o substrato de crenças que compõe o sujeito é abalado por um ponto de vista tendencialmente lúcido? Teive indica, num registo muito semelhante ao de Bernardo Soares, que perdeu «por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas. Não posso aceitar Jehovah, nem a humanidade. Christo e o progresso são para mim mythos do meu mundo. Não creio na Virgem Maria nem na electricidade» (Pessoa, 2007b: 25), e conclui: «Fui sempre um millimetrista do pensamento» (Pessoa, 2007b: 25). O sujeito analisa, através da lucidez, as condições imediatas, as teses que orientam *veladamente* a condução na vida. A fé pertence ao mesmo âmbito: aceita-se como uma verdade que não tem justificação racional. O que Teive mostra é uma lucidez que não só inverte o automatismo das acções, mas da própria estrutura do sujeito, invalidando os assentimentos prévios dados a qualquer objecto. Isto é, instala a dúvida nos elementos que constituem a natureza activa do homem: as crenças, os ímpetos, os desejos, etc. Ao exercer a sua influência sobre os constituintes mais básicos do carácter do indivíduo, a lucidez torna o sujeito um ostracizado da vida, impedido de adquirir e de usar as «regras» do mundo, transformando-se num espectador da vida. Mas, reitere-se, um espectador cuja função está irremediavelmente dentro do círculo da vida (tal como Maria José).

A noção de espectador é fundamental na compreensão da experiência do homem lúcido, na medida em que revela um modo de existência diferente, desviante dos moldes regulares da vida. Se o homem comum persegue uma vida *activa*, preenchida por constantes requerimentos que a vida vai pondo à sua disposição, e por entre os quais o sujeito constrói o seu quotidiano, o homem mais lúcido inverte em parte esse paradigma: apesar de inevitavelmente preso a acções automáticas que não pode evitar pelo facto de estar vivo, ele exclui de si uma percepção da vida assente fundamentalmente na acção, torna-se *passivo*, pondo em causa a normalidade de execução do sujeito na vida. Na desproporção dos níveis da sua estrutura, em que a lucidez se sobrepõe maioritariamente ao automatismo, o sujeito lúcido depara-se com os sentidos do mundo. Mas estes sentidos perdem o seu lugar de dependência de um sentido mais geral que tem o seu epicentro na vida de cada sujeito, tornando-se, por isso, sentidos absolutizados ou fechados em si mesmos. Por outras palavras: os sentidos que apreendemos na vivência comum da vida estão subjugados à vivência individual, ganham sentido precisamente porque são sentidos *para* o sujeito, revestidos, por isso, de significados *particulares*, conjugados num plano

mais lato do *sentido da vida de cada sujeito*. É nessa medida que nem todos os fenómenos *afectam* todos os sujeitos, e a afecção que exercem é *variável*. Um determinado acontecimento pode afectar extraordinariamente um sujeito e ser quase indiferente para outro. A atenção que se dispensa às coisas postas à nossa disposição não só não tem o mesmo significado para todos os homens, como não tem o mesmo significado para o mesmo sujeito em momentos diferentes. Ou seja, o sentido das coisas não se manifesta em prol das coisas, mas em prol do sujeito. As coisas do mundo estão, assim, esvaziadas de sentido e é o sujeito que lhes confere algo que objectivamente as extravasa, mas que, uma vez dado, se manifesta enquanto *pertença* delas. Deste modo, o que está em causa é, por um lado, a própria noção de sentido e, por outro, o facto de os fenómenos do mundo estarem *postos à nossa disposição*. O que significa ter sentido? Um objecto inanimado não tem um sentido *a priori*: subsiste enquanto objecto inanimado, cujos sentidos derivam, por um lado, de um carácter público que lhe confere um *significado* (um conceito, dado pelos sujeitos) e de contactos individuais com isso. «Uma pedra é uma pedra», diz Alberto Caeiro, mas esta afirmação só advém de um *olhar focado* na pedra e este não é o olhar regular do sujeito: a pedra insere-se num plano mais vasto que é o fundo da vida, faz parte de um *ambiente* que a conjuga e que, também por isso, a impede de ser destacada. Porém, isto não implica que ela não possa ser, a qualquer momento, realçada do conjunto em que se inscreve. Significa, sim, que os sentidos que lhe conferimos automaticamente prendem-se com esse *ambiente* a que a pedra pertence. Ou seja, prendem-se com a *funcionalidade da pedra* e esta funcionalidade prende-se com a existência do sujeito no momento em que está naquele ambiente. Também não se trata de que o sentido só surja quando se está perante o fenómeno: a ausência do objecto não erradica os sentidos atribuídos: a pedra permanece com o mesmo sentido mesmo quando não está perante o olhar do indivíduo. Também não é evidente que a pedra tem o mesmo sentido para todos os sujeitos e que esse sentido se prende necessariamente com um plano mais fundo: pode haver, por exemplo, um olhar artístico sobre a pedra, de tal modo que ela se destaca do mais. No entanto, este destaque não implica que um sentido de funcionalidade da pedra dentro do ambiente se perca: ele permanece enquanto uma espécie de «atributo» da pedra, ao qual se acrescem novos sentidos – o do olhar artístico. Ou seja, os sentidos, precisamente por não serem da «natureza» dos objectos, são possibilidades passíveis de se transformarem. Esta dimensão aberta do sentido foi explorada no capítulo anterior. A sua relação com a lucidez é mais ou menos clara: a lucidez denuncia a incongruência de um ponto de vista que confere sentidos aos

fenómenos do mundo *como* se esses sentidos pertencessem a estes e não à vida do sujeito. Esta atribuição acontece de *modo automático*: o sujeito não pára perante o objecto para se aperceber do seu sentido naquele momento – o sentido já está automaticamente instalado no quotidiano. Sucede, todavia, que um novo sentido (ou o despojamento de sentido) pode surgir mediante uma atenção direccionada ou um novo olhar sobre o fenómeno, mas esta visão tem uma relação profunda com a lucidez do sujeito. Se a disposição mostra as coisas de certa forma, a lucidez põe em causa os sentidos atribuídos, de tal modo que se assiste a uma *anulação de sentido*. Isto é, a lucidez duvida dos sentidos atribuídos automaticamente, quando chama a atenção do sujeito para eles, revelando-lhe que esses sentidos não *fazem parte das coisas do mundo*, mas foram determinados pelo próprio sujeito. Assim, a lucidez pode levar ao despojamento de sentido, à perda de significados dados previamente, por um lado, através da instalação da dúvida e, por outro, através de uma *atenção aos fenómenos enquanto* fenómenos, i.e., mediante a separação dos fenómenos em relação ao todo em que se inserem (a vida). Ou seja, aquilo que é percebido pelo sujeito como o «fundo da vida» ganha, mediante a lucidez, um lugar central. O fundo deixa de o ser para se tornar o foco de atenção do sujeito: é por isto, como veremos em Teive, que tudo perde sentido, quando o ambiente de fundo da vivência também é posto em causa pelo sujeito lúcido. Deste modo, não se trata apenas de determinados fenómenos que, por algum motivo, ficam destituídos do seu sentido – como sucede frequentemente no sujeito comum – (e aqui a lucidez também tem o seu lugar), mas de toda a estrutura da vida perder o seu significado. Por isso, Teive afirma a vacuidade de todos os esforços e a vaidade de todos os propósitos: o mundo não só não existe em prol do homem como carece de qualquer sentido objectivo e, por conseguinte, o sujeito vive continuamente adormecido perante o vazio da realidade, ancorando a sua existência em sentidos que não têm nenhuma validade que transcenda a subjectividade.

A dúvida, por sua vez, enquanto «instrumento» da lucidez, desperta no sujeito a noção da incerteza sobre o significado da vida. Se o sujeito se guia com base na percepção de que a vida tem significado, de que a sua vida tem sentido, e de que a sua acção conduz a mudanças, a «evoluções», a influências em si e nos outros, determinado grau de lucidez inverte essa visão: a compreensão da vida é duvidosa, de tal modo que as certezas do sujeito sobre si mesmo e sobre os seus desempenhos (ou as suas acções) não são passíveis de validade. A própria vida surge, então, como destituída de apoio racional que a valide e que valide o sujeito nela. Teive afirma: «A minha falta de impulso foi sempre, afinal, a

fonte da origem d'estes males todos – o não saber querer antes de pensar, o não saber entregar-me, o não saber decidir do unico modo como se decide – com a decisão, que não com o conhecimento» (Pessoa, 2007b: 39). Agir implica, por conseguinte, um adormecimento da dúvida em relação ao mundo, um adormecimento da lucidez, de modo que se sobreponha o assentimento às coisas, os seus sentidos previamente adquiridos, i.e., a sua validade. Se o pensamento interfere excessivamente através da dúvida, o impulso para a acção é posto em causa³⁷. Mas a vida compõe-se de movimento – de tarefas, caminhos, escolhas, etc. – como a personagem também clarifica: «a primeira função da vida é a acção, como o primeiro aspecto das coisas é o movimento» (Pessoa, 2007b: 43). Contudo, não é certo que a lucidez funcione realmente como *uma estrutura absoluta que anula em qualquer circunstância* o chamamento da vida. A dualidade que compõe a natureza humana não tende para extremos: o paralelismo entre os dois núcleos permite, pelo contrário, que o sujeito conduza a sua vida com a ilusão de *equilíbrio* ou de *conjugação* – a ilusão de que as suas acções recaem sob o âmbito racional, de que são escolhas válidas, apropriadas, dependentes de um assentimento racional. E com a ideia de que a sua racionalidade – ou o seu pensamento – controlam o seu lado disposicional, emotivo. Porém, o modo como o sujeito se conduz na vida não cumpre necessariamente estes «requisitos»: O sujeito constitui-se por dois núcleos fundamentais que lhe permitem conduzir-se com familiaridade na vida, devido a uma espécie de jogo de forças entre eles, i.e., mediante uma existência apenas *aparentemente pacífica* entre eles. É através de um jogo contínuo entre pensamento e disposição, que alternadamente influenciam a vivência do sujeito (sem que este tenha consciência desse mesmo jogo), que a vida se apresenta viável. No caso de Teive, apesar da sua lucidez entranhada, o chamamento da vida e o carácter disposicional de que o sujeito se reveste não são completamente anulados. A emoção é tão constitutiva do homem como a lucidez, como a personagem admite:

Nunca pude convencer-me de que podia, ou de que alguém seguramente poderia, dar allivio certo ou profundo, e muito menos cura, aos males humanos. Mas nunca, tambem, pude afastar d'elles o pensamento; a mais pequena angustia humana –

³⁷ O pensamento nunca pode ser anulado no sujeito: é pelos conceitos que as coisas do mundo se reconhecem. O que sucede é que o sujeito não põe em causa os seus «conhecimentos», i.e., as suas teses em relação ao mundo, uma vez que a sua condução é automática. Pensar naquilo que se «sabe», ou que se crê saber, é um olhar para isso que pode fazer surgir a dúvida. Se a lucidez se caracteriza por um direccionamento do olhar, de modo que desaparece o enevoado que caracteriza os fenómenos, abre-se um espaço de instalação da dúvida.

mais, a mais breve imaginação d'ella – sempre me angustiou, me transtornou, me tirou do poder de me concentrar e de me dar a mim. O convencimento da futilidade de toda a therapeutica para a alma deveria, porcerto, erguer-me a um pincaro de indiferença (...). O pensamento, porém, poderoso como é, nada pode contra a rebeldia da emoção. Não podemos não sentir, como podemos não andar (...). A dor alheia tornou-se em mim mais do que uma só dor – a de a ver, a de a ver irreparavel, e a de saber que o conhecel-a irreparavel me empobrece até da nobreza inutil de querer ter os gestos de a reparar. (Pessoa, 2007b: 39)

Deste modo, o que Teive revela é o inevitável confronto entre um grau «superior» de lucidez, que lhe mostra a vacuidade da vida, e o poder da emoção (da disposição) que está continuamente presente no sujeito, de tal forma que nenhuma é verdadeiramente anulada, mas mantêm-se enquanto núcleos que mais ou menos se revezam entre si. Mas isto não invalida que Teive seja exemplo de uma lucidez mais apurada: a própria consciência da dimensão fragmentada da sua natureza é um sinal de lucidez, dado que o sujeito vive geralmente na ilusão de que os dois âmbitos se conjugam adequadamente.

Se a lucidez e a fragmentação de Teive se espelham na própria construção do seu texto – apontamentos soltos ao estilo daqueles que a personagem A de Kierkegaard nos deixou nos *Diapsalmata* –, não é, todavia, o único exemplo no universo pessoano. Num registo textual diferente, Pessoa oferece-nos outra visão lúcida da vida, que incide sobre a constituição da natureza humana: as personagens do *Diálogo no Jardim do Palácio*, uma das suas peças teatrais incompletas que recaem sob a designação de *Teatro Estático*. A própria noção de teatro estático já invoca uma das características fundamentais da lucidez: a imobilidade ou a inércia. Na verdade, várias personagens das peças estáticas salientam graus diferentes de lucidez, mas um estudo aprofundado do teatro pessoano não cabe nesta investigação.

II. 4) Teatro estático: *Diálogo no Jardim do Palácio*

O *Diálogo no Jardim do Palácio* reflecte sobre o lugar dos sentidos do sujeito enquanto meio de acesso ao mundo e sobre a percepção do abismo da vida. As personagens exibem o contraste entre o indivíduo mais lúcido, ciente de que o mundo não

é exactamente como se revela, mas que esconde inúmeros sentidos ocultos e inapreensíveis, e o sujeito menos lúcido, cuja vida se desenrola de modo familiar. A noção de obscuridade que assalta as personagens do *Diálogo no Jardim do Palácio* não se circunscreve apenas aos fenómenos exteriores ao sujeito: a natureza humana é um enigma adormecido que ressurge mediante a lucidez, causando angústia. A constituição do corpo, como veículo sensorial, e a do pensamento, como instrumento que conjuga e organiza os dados dos sentidos, surgem enquanto âmbitos heterogéneos que se manifestam e orientam a vida do homem. O que está então em causa neste *Diálogo* é a consciência de que o sujeito não tem uma percepção clara do que significa ter sentidos, e não o pode ter precisamente porque os sentidos pertencem a uma estrutura completamente diferente daquela que permitiria a sua compreensão. Os sentidos executam-se no âmbito do automático – ver uma coisa, ouvir um ruído, tocar numa superfície –, de tal modo que o sujeito não os usa como se dependessem da sua vontade consciente: simplesmente usa-os sem que isso requeira a compreensão do seu funcionamento. Mas o problema dos sentidos e da sua percepção vai mais longe, como foi indicado previamente: o sujeito comum não só usa os seus sentidos sem que se aperceba do que subjaz a esse uso, como também não tem noção de que aquilo que percebe já é uma organização conceptual e, desse modo, diferente da informação recebida. Ou seja, o indivíduo não vê elementos independentes que vai conscientemente conjugando para formar um «todo», mas vê o resultado dessa mesma conjugação: os órgãos dos sentidos recolhem informação específica e singular que o pensamento organiza – o sujeito não vê os elementos básicos de que se compõem os objectos, mas objectos inteiros. A consciência do «objecto inteiro» dilui-se para dar lugar ao «objecto enquanto tal», i.e., o sujeito comum não se apercebe de que aquilo que se apresenta aos seus sentidos não é realmente *aquilo* que se apresenta aos seus sentidos. O que as personagens do *Diálogo* trazem à luz é a *estranheza* de se ser consciente dos automatismos do sujeito e o modo como essa consciência se constitui como um *entrave* à execução. Porém, a constatação dessa realidade velada no âmbito do sensorial não implica que o sujeito lúcido tenha acesso a qualquer compreensão da primeira: «o olhar» sobre o corpo – enquanto meio dos órgãos dos sentidos – não é suficiente para clarificar o seu funcionamento, de tal modo que a própria lucidez está impedida de obter esclarecimento sobre aquilo que põe em causa. O conhecimento do funcionamento corporal também não é resposta adequada aos requisitos da lucidez: saber como o olho «recebe» a escala cromática ou até como o cérebro produz sinapses constitui-se como um conhecimento que transcende a experiência, i.e., como um conhecimento «fora» da

própria experiência, para além dela ou, por outras palavras, como uma teorização que não serve a própria experiência, e que não serve precisamente por não ser da mesma natureza – a explicação é conceptual. Assim, o grau de conhecimento é sempre insuficiente, mas não só por ser de um âmbito diferente: a noção que se pode ter do funcionamento do corpo fica sempre aquém de um conhecimento efectivo da experiência, uma vez que há uma diferença substancial entre «pensar em sinapses ou em moléculas» e «experienciar o resultado disso». Na verdade, não é de todo possível compreender «sinapses ou moléculas», pois não temos nenhuma ideia *clara* do que sejam esses fenómenos. O que sabemos, de facto, é que *vemos um objecto*, que *ouvimos uma música*, que *fumamos um cigarro*. E tudo o que subjaz a estas «acções» está absolutamente vedado ao sujeito, por muito conhecimento que tenha das operações que as permitem. E está vedado ainda noutro sentido: é que cada um dos fenómenos percebidos ou cada um dos fenómenos experienciados articula-se num panorama mais vasto – não vemos apenas uma mesa, mas uma mesa que tem objectos em cima, ao lado, que se encontra sobre um pavimento que faz parte de uma casa; e que esta pertence a um prédio ou a uma rua, que se conjuga com outras ruas, etc. Ou seja, a nossa experiência nunca está centralizada num objecto que se destaca em absoluto, anulando tudo o que o circunda, não obstante a nossa atenção estar focada num único fenómeno.

Uma das personagens do *Diálogo* afirma: «O que é que me separa de ti? Estendo a mão, toco-te e não sei o que é tocar-te... Olho-te e não percebo o que é vêr-te. Para mim és mais real do que eu-propria, porque te vejo todo, porque te posso vêr as costas e não a mim... Para mim existo apenas de um lado... Ah, se eu pudesse compreender o que estou dizendo!» (Pessoa, 2017: 71). Os graus de lucidez das duas personagens são variáveis: a noção de que a percepção que se tem de si mesmo é fortemente opaca parece entrar em conflito com a percepção de um objecto exterior. No entanto, ambas as percepções são opacas: nem o objecto exterior é fruto de uma visão absolutamente clara do sujeito, como vimos, nem o sujeito é percebido com clareza por si mesmo. Porém, à primeira vista, parece evidente que um objecto exterior pode ser apreendido de outra forma, na medida em que pode ser visto de diferentes ângulos, mas, por um lado, estes ângulos são apenas partes do objecto completo e, por outro, os elementos constitutivos do objecto continuam sempre velados ao sujeito³⁸. No que respeita ao corpo, a personagem levanta o

³⁸ Quando vemos um copo, a nossa imagem é a de um objecto inteiro, mas sempre parcial: não obstante podermos ver vários ângulos, não vemos o copo «microscopicamente».

interessante problema da parcialidade da visão: o corpo do sujeito que percepção só pode ser visto até certo ponto pelo próprio sujeito e um corpo alheio poderá, pela sua condição de exterioridade, ser visto a partir de mais ângulos. No entanto, o facto de um fenómeno poder ser visto a partir de mais ângulos não implica que a percepção dele seja *completa*: não obstante os fenómenos se apresentarem como «unidades», a sua percepção é sempre parcial – a visualização da exterioridade do corpo não descodifica o seu funcionamento, nem permite uma percepção completa do corpo como *um todo*. O órgão da visão não está preparado para mais do que visões parciais das coisas. Ver um ângulo já anula a visão dos outros. E esta fragmentação tanto incide sobre o que é exterior como o que é próprio do sujeito. Mas a estranheza de se ter um corpo inapreensível surge como um vector fundamental que levanta as questões prévias, de tal modo que a personagem continua:

Ao meu corpo mal o vejo. Não o vejo como um corpo se deve ver para parecer real. Olho para baixo para elle, não olho para deante, como para ver o teu. Se ao menos eu me sentisse dentro do meu corpo! Mas não me sinto dentro nem fóra. Nem sou, nem visto, o meu corpo. Sou – corpo e alma – qualquér cousa que eu não possúo... (*pausa*) Ah! E quando nos espelhos que se reflectem me vejo de costas, andando, ou me vejo de lado – encho-me do terror do meu mysterio. Sinto-me horrorosamente coexistir commigo propria. Ando atada a um meu sonho, que sou eu. Quando me vejo de costas, nos espelhos, parece-me que tenho um outro sêr, que sou outra cousa. Extranho-me por fóra... Que horror que não possamos vêr mais do que um lado de um corpo de cada vez. O que se passará do lado que nós não estamos vendo quando nós o não estamos vendo? Estou certa que se eu pudesse fitar um corpo por dois lados ao mesmo tempo – ao mesmo tempo – revelar-se-me-hia qualquér cousa de assombro e novo. Reparaste já que não podemos ver mais do que dois lados do palacio ao mesmo tempo? (Pessoa, 2017: 71)

Este fragmento aponta, por conseguinte, para a noção de *perspectiva* da visão e do modo como o órgão sensorial está submetido a limites intransponíveis. Mas esta percepção só decorre de uma atenção sobre o fenómeno ou de uma lucidez que repentinamente dá conta do automatismo do sujeito. A experiência de ver perde, assim, o

seu lugar de pura execução imediata e transforma-se num objecto de reflexão do sujeito, que, nessa medida, constata o abismo caracterizador daquilo que é tido por *natural*. Ou seja, os próprios conceitos que regem comumente o sujeito diluem-se para dar lugar a uma percepção mais apurada e também mais angustiante da existência. O todo de um fenómeno está interdito ao sujeito, que lida com parcialidades vividas como *completas*. Mas a lucidez das personagens não se circunscreve apenas à observação de determinadas entidades que se apresentam fragmentadas: a própria linguagem, enquanto meio de esclarecimento do sujeito, está posta em causa: «Fallo e reparo nas palavras e no mysterio d'ellas significarem. Nunca te escutaste? Tu nunca te escutaste? Mais do que vêr-me de fóra, o que os teus espelhos, ainda assim, te conseguem, eu queria ouvir-me de fóra» (Pessoa, 2017: 71). A linguagem é a estrutura fundadora do ponto de vista, na medida em que toda a conceptualização é linguística. Por isso, não é possível pensar o mundo senão através da linguagem, mas o seu uso é frequentemente tão automático como o da visão – simplesmente fala-se sem pensar no que isso implica. Há, assim, algo paradoxal na linguagem: ela é, por um lado, o modo como acedemos ao mundo, mas em virtude da sua tendência a permanecer como linguagem simbólica e, em certo sentido, *cega*, é também, e ao mesmo tempo, algo que só ilusoriamente nos põe em contacto com ele³⁹. É neste sentido que as personagens do *Diálogo no Jardim do Palácio* e das outras peças do teatro estático deambulam por uma linguagem mais ou menos obscura, entrecortada, repleta de códigos. Se a linguagem não é adequada à clareza do sujeito, qualquer tentativa de explicação está condenada. Mas esta percepção da linguagem é, contudo, um sinal de lucidez. Como uma das personagens salienta: «Andamos a dormir para nós-proprios» (Pessoa, 2017: 72). É este adormecimento do sujeito que lhe permite usufruir de uma vivência activa, ao invés do ponto de vista passivo que as personagens pessoanas ratificam.

³⁹ Hofmannsthal, na sua obra *Carta de Lord Chandos*, que trata da perda da expressão poética, exprime a *estranheza* da linguagem: «perdi por completo a faculdade de pensar ou de falar consequentemente sobre o que quer que seja. A princípio foi-se-me tornando cada vez menos possível tratar qualquer tema elevado ou de carácter geral e utilizando para tanto os termos de que, no entanto, toda a gente correctamente se serve. Só de proferir as palavras «espírito», «alma» ou «corpo» sentia um mal-estar inexplicável. No meu íntimo era-me impossível produzir um juízo sobre os assuntos da Corte, sobre os incidentes do Parlamento ou sobre qualquer coisa. E isto não por consideração por pessoas ou coisas [...], mas porque as palavras abstractas de que todavia a língua tem forçosamente de se servir para trazer até à luz um juízo, qualquer que ele seja, se me desfaziam na boca como cogumelos podres [...]. Estes acessos alastraram pouco a pouco, como a ferrugem que à sua volta tudo devora. Mesmo nas conversas familiares e terra-a-terra, todos os juízos que se fazem sem pensar e com uma segurança de sonâmbulo se me tornaram tão graves, precários, que tive de deixar de participar em tais conversas» (2015: 36).

Esta breve incursão sobre os textos de Fernando Pessoa, em que se tenta dar diferentes perspectivas lúcidas sobre os fenómenos da vida, fica naturalmente aquém do que uma análise detalhada permitiria constatar em cada um deles, mas serve, no entanto, para salientar os graus variáveis da lucidez. Da carta de Maria José, dos fragmentos biográficos do Barão de Teive e da peça dramática de Pessoa extraem-se visões particulares da existência. Enquanto tal, estas visões são apenas algumas de entre muitas que se podem encontrar na obra pessoana, e que permitem observar vários ângulos do prisma da lucidez. Mas a par destes, importa ainda salientar alguns aspectos da visão do heterónimo considerado mais lúcido no universo pessoano: Alberto Caeiro.

II. 5) Alberto Caeiro

Alberto Caeiro é considerado pelo próprio Pessoa como o «mestre» dos heterónimos principais, e detém este título por representar uma visão da vida que se aproxima, aparentemente, da «inocência». Todavia, aquilo que Caeiro pretende evidenciar levanta vários problemas: a sua percepção da vida pretende ser, por um lado, *imediata* e, por outro, *isenta de reflexão*. Ela surge, por isso, como um «sopro de alívio» na obra pessoana. Caeiro não tenta, à primeira vista, apreender os fenómenos para além da sua aparência: uma pedra é uma pedra, uma flor é uma flor, tautologias que renegam a atribuição de sentidos que partem do próprio sujeito. O poeta surge, assim, como aquele que *olha sem procurar essências*, que aceita as coisas como elas se revelam ao olhar, mas, note-se, *não aquele que vive*. O heterónimo representa uma espécie de criança que vê tudo como se fosse a primeira vez, que não interage com um mundo filtrado pela condição do *habitual*, mas da *novidade*, de tal modo que a afecção das coisas na personagem parece estar sempre presente. No entanto, a visão de Caeiro é paradoxal: se olha para os fenómenos como se fossem continuamente renovados, *é pelos conceitos que os define e que os define necessariamente*. A assunção de que uma pedra é uma pedra já é uma forma de identificação que implica obrigatoriamente o uso de conceitos. O contacto com uma pedra só poderia ser uma novidade se não houvesse nenhuma identificação e, enquanto tal, o objecto permanecesse *desconhecido* para o sujeito. Uma pedra não seria uma pedra, mas algo que transcenderia a compreensão do indivíduo. Neste sentido, o que está em causa na visão de Caeiro não é a novidade que assume na percepção de fenómenos, mas uma aparente objectividade de que se reveste a sua observação: uma pedra *é apenas* uma

pedra, de modo que o percebido é aceite *como aquilo que é*. Mas esta visão é simultaneamente posta em causa quando Caeiro descreve o que vê: afirmar que uma pedra é uma pedra é um processo semelhante a afirmar que uma pedra é um objecto redondo (ou com outra forma), branco, pesado, etc. – com determinadas características.

A descrição já implica um olhar sobre o fenómeno em si mesmo, ao invés de vivê-lo no âmbito do desempenho do sujeito, i.e., de experienciá-lo enquanto *parte* da vida de quem percebe. Caeiro revela, por isso, a sua lucidez quando atenta nos fenómenos e quando os assume de certa forma, anulando, assim, o carácter distraído do sujeito comum. Aliás, é de ter em conta que em Caeiro predomina a *visão*: é o olhar que está sempre a ser executado e que permite constatar aquilo de que se compõe o mundo. *Olhar para X* é já uma forma de lucidez e é tal na medida em que se olha *para X*, i.e., na medida em que o olhar não é desempenhado no âmbito do *geral*, mas no âmbito do *particular*. Por outras palavras, no sentido em que a atenção está focada em determinados fenómenos. Mas o facto de Caeiro afirmar que um objecto é apenas um objecto é, na verdade, uma ilusão que o próprio desmascara:

Ha metaphysica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.
Que idéa tenho eu das coisas?
Que opinião tenho eu sobre as causas e os effeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar... É correr as cortinas
Da minha janella (mas ella não tem cortinas).
O mysterio das cousas? Sei lá o que é o mysterio!
O unico mysterio é haver quem pense no mysterio.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,

E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os philosophos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E porisso não erra e é de todos e boa.
Metaphysica? Que metaphysica teem aquellas arvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fructo na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por ellas.
Mas que melhor metaphysica que a d'ellas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?
[...]
O unico sentido intimo das cousas
É ellas não terem sentido intimo nenhum. (2016: 38).

«O que penso eu do mundo?» surge logo como a questão fundamental pelo sentido da existência, à qual Caeiro responde com a dúvida, com o não saber o que pensa, mas é uma falsa resposta, na medida em que a personagem responde continuamente a essa questão: as coisas são as coisas e nada mais, uma pedra é uma pedra. Para além disto, o próprio levantamento de problemas metafísicos é já um modo de os trazer à luz, de pensar neles, mesmo que seja para não extrair nenhuma teoria. Ou seja, Caeiro está continuamente a estabelecer paradoxos sobre si mesmo, quando recusa anunciar o papel fulcral do seu pensamento. «O mysterio das cousas? Sei lá o que é o mysterio! O unico mysterio é haver quem pense no mysterio», afirma Caeiro, encerrando a questão com outro ângulo que já abriu o caminho da reflexão – o mistério é haver quem pense no mistério, e, deste modo, já se instituiu uma noção de mistério, mesmo que extremamente opaca. A lucidez de Caeiro é um processo que está constantemente a apontar para si. Quando a personagem indica «a luz do sol vale mais que os pensamentos | De todos os philosophos e de todos os poetas. | A luz do sol não sabe o que faz | E porisso não erra e é de todos e boa», já estabeleceu, por um lado, um caminho de reflexão e, por outro, a sua própria noção sobre o assunto. A luz do sol vale mais do que o pensamento, as coisas valem mais do que as ideias e, enquanto tal, Caeiro anula a sua objectividade. Primeiro,

porque a luz não tem «valor», dado que a valoração é um critério estritamente subjectivo; em segundo, porque assume que é a inconsciência que leva à correcta execução do fenómeno e, ao fazê-lo, institui imediatamente a negação da sua inconsciência perante o mundo. Estabelecer aspectos dos fenómenos é já atribuir-lhes uma percepção pessoal, é olhar para eles e dizer que os julgamos de determinado modo. É conferir-lhes uma modalidade de que carecem. Já não se trata apenas de dizer «uma pedra é uma pedra», mas de «uma pedra funciona de modo X». Mas também é constatar lucidamente a duplicidade do sujeito, constituído tanto pelo instinto que se regula a si mesmo sem interferência excessiva da reflexão, como por esta e pela necessidade de «saber». As coisas surgem, nas palavras de Caeiro, como são realmente, o que é desde logo uma afirmação no âmbito do «saber». Para que a inconsciência de Caeiro fosse completa, não poderia haver lugar para nada além da contínua novidade: uma pedra não seria uma pedra, mas um objecto irreconhecível. Saber que existe um sol e uma pedra é assumir que há sentidos nesses fenómenos. Mas isto não invalida que esses sentidos sejam atribuídos «de fora» e, nessa medida, Caeiro é lúcido quando indica que «O unico sentido intimo das cousas | É ellas não terem sentido intimo nenhum».

Caeiro define-se como um sensacionista: «Sou um guardador de rebanhos | Os rebanhos são os meus pensamentos | E todos os meus pensamentos são sensações» (2016: 47). Campos também se identifica como sensacionista, mas a sua forma de estar no mundo difere da de Caeiro, como veremos. Caeiro afirma viver através das sensações e não do pensamento, mas esta imagem de si não é real, na medida em que a categorização do mundo está presente na própria percepção do mundo. O que está em causa é uma *ilusão* do poeta: a de que a conceptualização pode ser anulada em prol da predominância das sensações. O acesso ao mundo é mais complexo: se a sensação é fundamental no contacto com a vida, não o é menos o uso de conceitos – ambos funcionam automaticamente. O que Caeiro tenta pôr em evidência é a sobreposição dos sentidos a teorias ou à reflexão: ao invés de análises que põem em causa o significado imediato dos fenómenos, ou o seu modo de se mostrarem, a sensação revela-os como *eles são*, com a sua forma certa. Mas a sensação é, como a própria terminologia indica, um «sentir algo». E quando Caeiro refere este «sentir algo», já está em causa uma tomada de consciência disso: um *saber que se sente*, i.e., *uma determinada reflexão sobre a sensação que se tem*. Isto implica, então, que o sujeito *só sente* quando essa sensação é consciente: a estrutura afectiva nunca está adormecida, embora seja vivida de modo semi-consciente, uma vez que os órgãos

dos sentidos estão sempre em funcionamento e temos continuamente uma relação de não-indiferença perante o mundo. Quando predomina uma sensação (disposição) – um momento de alegria, de tristeza, de aborrecimento, etc. –, e a identificamos enquanto tal, já está em funcionamento um âmbito diferente da própria sensação: a do conceito que lhe associamos – sabemos que é «alegria», «tristeza», «aborrecimento». Se não fosse assim, nunca poderíamos ir além de *qualquer coisa que desconhecemos*. O próprio saber «que se sente» já é conceptual: relacionamos certas «manifestações dentro de nós» como «sensações», como um *determinado conceito com determinado significado*.

No caso de Caeiro, então, o seu propósito não só não pode ser realizado, como se constitui como uma ilusão: separar a sensação de um reconhecimento conceptual implicaria anular a estrutura do sujeito. A superior lucidez de Caeiro é, na verdade, uma deficiência de acuidade. Isto não implica, porém, que o poeta não é lúcido: ele representa um *certo grau de lucidez*. Representa-o na medida em que atenta em cada um dos fenómenos que vê, sem que se revistam de sentidos meramente pragmáticos (no âmbito da vida particular do poeta) – os fenómenos não têm sentidos em si mesmos, mas conferidos pelo sujeito –, mas falha quando pretende anular o âmbito conceptual em prol de uma dominância completa da sensação. Falha, também, no facto de não compreender cada fenómeno no âmbito mais lato em que se encaixa, uma vez que nada está *absolutamente isolado*. Ter atenção a um determinado objecto não significa que se tenha noção de um plano mais vasto em que se insere: uma pedra é uma pedra, mas esta pedra não existe por si mesma, sem relação com o demais – é uma pedra num caminho, rodeado de outras pedras ou de outros objectos, faz parte de um local que pertence a outros locais, etc. Ou seja, atentar num fenómeno não é, por si mesmo, um processo de muita lucidez: na verdade, pode até nem ser revelação de nenhuma lucidez. Podemos olhar para algo sem qualquer compreensão dos seus possíveis sentidos; podemos olhar para algo sem a percepção do que o compõe; podemos olhar para algo sem a perspectiva de um âmbito mais lato. A obra de arte é, neste sentido, elucidativa: nem todos os sujeitos que olham para uma pintura têm a mesma percepção. Por um lado, nenhum dos sujeitos tem uma percepção idêntica à de outro e isto prende-se com o fechamento do ponto de vista do sujeito; por outro, o olhar para um quadro despertará interpretações diferentes ou até nenhuma interpretação e, neste caso, estamos perante a completa opacidade do fenómeno. Posso não compreender uma pintura; posso compreendê-la de um modo que não tem correspondência com outras compreensões; posso compreendê-la para além das outras

compreensões. Ou seja, o olhar com atenção para um objecto não é condição que garanta a sua apreensão adequada. Mas aqui põe-se a questão de saber qual é a apreensão adequada de um fenómeno e não existe nenhuma resolução para este problema. Caeiro não pode fugir a uma determinada compreensão das coisas, mesmo quando essa compreensão redundava num desejo de não compreender ou na crença de que não há nada a compreender. Qualquer uma destas noções é já de um âmbito conceptual e, por isso, quando Caeiro afirma «o essencial é saber ver, | Saber ver sem estar a pensar, | Saber ver quando se vê, | E nem pensar quando se vê | Nem ver quando se pensa» (2016: 56), está a defender um paradoxo: saber ver não é ver com um olhar automático, mas dirigido; saber ver é ter consciência do que se vê; saber ver é compreender o lugar do conceito e da sensação. Caeiro é, assim, um exemplar de que não se pode desaprender realmente aquilo que já está constituído na estrutura do sujeito, porque tanto a conceptualização como a sensação são fundamentais no acesso e no modo do acesso ao mundo⁴⁰.

O modo como se olha para um fenómeno tem condições muito diferentes entre os sujeitos. Podemos olhar para um objecto e não ver «nada»; ou ver algum pormenor que se destaca; ou ver vários pormenores que nunca tinham sido vistos; ou ver ainda o objecto como parte de um todo mais vasto, como Campos exemplificará nos planos encaixados que revela nas grandes odes. Assim, não se trata apenas de que há o sujeito que olha sem ver e o sujeito que olha vendo o fenómeno, mas também uma *escala diferente de modos de olhar* o mesmo fenómeno. Isto é, há diferentes graus de lucidez que se anunciam dentro do fenómeno da lucidez, uma vez que nenhum sujeito carece da sua estrutura conceptual. Tenhamos também em conta que o grau de lucidez do sujeito não depende necessariamente da sua vontade ou não depende de todo da sua vontade. A lucidez escapa ao sujeito e instala-se por si mesma: o desejo de ser mais lúcido não significa que o sujeito se torne mais lúcido. Parece haver uma espécie de estrutura lúcida que o sujeito já carrega sem consciência do modo como ela se instalou nele. Se não fosse assim, qualquer sujeito poderia aumentar ou diminuir a sua lucidez consoante a sua vontade, mas verificamos que isso não ocorre: se determinadas condições permitem um desenvolvimento da lucidez – a compreensão de certo fenómeno, a atenção que se dirige a qualquer objecto, etc. –, não parece possível ao sujeito tornar-se efectivamente menos lúcido ou mais automático.

⁴⁰ Eduardo Lourenço indica: «Alberto Caeiro nasceu no poeta [Pessoa] para pôr fim ao estatuto de um eu fictício. Alberto Caeiro «devia ser» o poeta cujo eu se manifesta como conciliação entre a consciência e o mundo, o pagão sem necessidade de deuses, o primitivo em unísono com um mundo reduzido à sensação de mundo. Contudo, [...] aquilo que escreve – aquilo que é – revela a falha, a marca de ausência que constitui o eu. Essa falha é a própria consciência.» (2004: 27)

Uma vez inscrita, a lucidez não pode ser controlada pela vontade do indivíduo. É o que está em causa no Barão de Teive, por exemplo: ciente da sua lucidez e do modo como isso atrapalha uma vivência baseada nos moldes comuns do sujeito, Teive é incapaz de anular o seu modo de relação com a vida. Caeiro encontra no desejo de ser um puro sensacionista a sua linha de orientação. Teive, pelo contrário, é um «millimetrista do pensamento», e é pela reflexão que maioritariamente se conduz. São, por isso, dois graus diferentes de lucidez. Maria José, na sua carta, é ainda outro rosto da vida, outro nível de lucidez. Assim, o que está em causa é o facto de a lucidez estar presente em cada visão da vida, mas presente não só de modos diferentes, mas em escalas diferentes. Ou seja, há uma geometria variável na própria lucidez. Caeiro não vê sentidos escondidos nos fenómenos; Teive não vê nenhum sentido na vida; Maria José vê um sentido absoluto numa determinada pessoa; as personagens do *Diálogo no Jardim do Palácio* vêem o mistério da existência dos fenómenos. Cada uma destas visões é, por conseguinte, única. A análise das outras personagens de Pessoa evidenciaria outros rostos da vida.

Se Caeiro evidencia uma determinada visão da vida, que defende a primazia do sensacionismo em detrimento da reflexão, em que medida Campos (outro defensor da sensação) se revela uma personagem tão diferente? Que matizes caracterizam Campos e que diferenças se encontram naquele que se define como um discípulo de Caeiro? O que se encontra em Campos, e não em Caeiro, e que condições subjazem no primeiro para dar origem a uma visão da vida aparentemente descontrolada?

Capítulo III

Leitura preliminar da *Ode Marítima* de Álvaro de Campos

A *Ode Marítima*, assinada por Álvaro de Campos e publicada no segundo número da revista *Orpheu*, em 1915, constitui-se como uma das duas únicas odes completas⁴¹ e aquela que sobressai por ser o maior poema atribuído ao heterónimo. Mas esta *Ode* não se destaca apenas por estas condições formais. Uma leitura atenta do poema revela uma ânsia do sujeito, que se traduz em fazer parte de todos os constituintes que a vida marítima apresenta, para além de fornecer diversos elementos para a compreensão do significado da existência do poeta. A leitura que se fará no presente capítulo é uma primeira aproximação do núcleo principal desta investigação, e funcionará como levantamento ainda superficial de certas características que foram analisadas previamente e de outras cuja análise mais profunda será realizada posteriormente. Constitui-se, por isso, como o próprio título do capítulo indica, uma *leitura preliminar*. Trata-se de uma leitura preliminar não porque se pretende depois fazer uma leitura mais profunda deste poema, mas porque a *Ode Marítima* é um *possível* fio condutor da investigação, i.e., a sua escolha não deriva de apresentar elementos ausentes de outros poemas, mas somente de ser um objecto entre outros.

Postas estas considerações, é necessário, em primeiro lugar, ter em conta o significado de «ode», da «escolha» desta forma poética em detrimento de outras; e, posteriormente, a estrutura do poema. O termo «ode», proveniente do grego, significava «canção», remetendo para a apologia de determinado fenómeno. A ode procura, por isso, chamar a atenção do leitor para *algo*. É, como se sabe, uma das formas poéticas mais antigas: Píndaro e Horácio são os dois principais cultores do género na Grécia Antiga, usando-os como meio de louvar algo de *extraordinário*. Wordsworth e Keats (entre outros), dois autores que Pessoa também tinha na sua Biblioteca Particular⁴², foram poetas que recuperaram a ode como instrumento adequado a determinada função poética. Não se trata apenas de um gosto particular do autor: a ode serve um propósito que se prende

⁴¹ A par da *Ode Marítima*, Pessoa só publicou, no primeiro número da mesma revista, a *Ode Triunfal*. No conjunto de grandes odes, incluem-se, ainda, a *Saudação a Walt Whitman*, *A Passagem das Horas* e *Ode Marcial*, que ficaram incompletas.

⁴² Na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa localizam-se exemplares das obras destes autores com as seguintes cotas: CFP 8-260, CFP 8-258, CFP 8-256, CFP 8-257, CFP 8-259 (Homero); CFP 8-438 (Píndaro); CFP 8-465 (Wordsworth); CFP 8-294 (Keats).

com *determinada ideia que se quer fixar e com o modo de fixação*⁴³. Não é, neste sentido, surpreendente que Campos apresente esta forma poética: o que está em causa na *Ode Marítima* é, de facto, uma apologia da vida.

O poema pode ser dividido em três momentos principais que anunciam «fases» diferentes do poeta e que funcionarão como esclarecimento de configurações disposicionais – o surgimento do mundo perante o seu olhar; a fúria que esse aparecimento desencadeia na sua relação com a vida; e a anulação do êxtase prévio. A *Ode Marítima* compõe-se de cerca de 90 estrofes e uma leitura exaustiva de cada uma não cabe nesta análise preliminar, de modo que é necessário estabelecer certos momentos pertinentes do poema. A estrutura da *Ode* segue uma determinada ordem, embora, à primeira vista, não pareça ser assim. Poderíamos dizer que é uma ordem caótica, na medida em que o poeta alterna continuamente o seu olhar, saltando de objecto para objecto ou até de disposição para disposição, mas este caos que caracteriza o poema é, na verdade, uma forma de ordenação: a da natureza do sujeito poético. Ou seja, não se trata de Campos apresentar uma atenção aleatória por não conseguir ou não querer estabelecer uma qualquer ordem, mas de a própria atenção aleatória ser *obrigatória*. Assim, o que parece ser uma ausência de coerência voluntária ou uma falta de interesse pela clarificação de si mesmo revela-se uma condição inerente à própria estrutura do poeta, um *não poder ser de outro modo* e, enquanto tal, não deriva de nenhum aspecto voluntário, mas de uma estrutura já definida. Ou seja, é o próprio caos que define a natureza do poeta, uma característica que veremos com mais atenção ao longo do poema e nos capítulos subsequentes.

⁴³ Não parece haver consenso sobre a definição de ode. Somente as características que apresentámos fazem parte do substrato comum que os críticos literários adoptam: o facto de se tratar de uma «canção» que aborda um tema qualquer de modo apologético. Não se pretende aqui fazer um levantamento das diversas teorias sobre o significado de «Ode». A título exemplificativo, veja-se o que indica John D. Jump sobre o assunto: «But the phrase ‘the ode as we understand it’ covers a wide area of divergent and conflicting opinions. With exemplary honesty, the *Oxford Dictionary* reflects these in its definition: “A rimed (rarely unrimed) lyric, often in the form of an address; generally dignified or exalted in subject, feeling, and style, but sometimes (in earlier use) simple and familiar (though less so than a *song*)”. [...]. A swift review of a few other attempts at definition will further illustrate the difficulties. Edmund Gosse takes as an ode “any strain of enthusiastic and exalted lyrical verse, directed to a fixed purpose, and dealing progressively with one dignified theme”; William Sharp suggests “that any poem finely wrought, and full of high thinking, which is of the nature of an apostrophe, or of sustained intellectual meditation on a single theme of general purport, should be classed as an ode”; Robert Shafer, who quotes both of these in his *English Ode to 1660*, requires “that a true ode be a lyrical poem, serious in tone and stately in its structure; that it be cast in the form of an address; that it be rapid in style, treating its subject with ‘brevity and variety’; and that its unity be emotional in character” [...]; and George N. Shuster, after quoting further attempts in his *English Ode from Milton to Keats*, declares that the “element of address is of no especial significance, being merely a reflection of the classical influence”, and for the purposes of his treatise takes an ode to be “a lyric poem derived, either directly or indirectly, from Pindaric models”» (1974: 2-3)

O início da *Ode Marítima* é um dos seus momentos fundamentais, que anuncia uma repentina consciência do sujeito estar no mundo, mas no mundo que o seu olhar apreende em primeira instância. Campos encontra-se no cais, sozinho, numa manhã de verão, cuja penumbra da madrugada é lentamente substituída pelo nascimento do dia. Estas coordenadas estão imediatamente assinaladas no primeiro verso e a sua importância é capital, na medida em que aponta já para uma atenção do sujeito para si mesmo, em oposição à *distracção* que caracteriza o indivíduo comum. Naturalmente, cada sujeito tem percepção da sua fisicalidade, i.e., da sua existência num determinado local e num determinado tempo, mas aquela não surge como fundamental na condução das tarefas quotidianas. Ou seja, ela é fundamental para que qualquer actividade seja desempenhada, mas é vivida de forma automática e, enquanto tal, com um sentido que não se sobrepõe a outros sentidos mais prementes: quando estou num qualquer lugar a escrever este texto, a minha consciência de estar aí desvanece-se em prol da tarefa «estar a escrever» e só surge como relevante em certas circunstâncias: o horário de fecho do lugar, o avisar alguém que estou ali, etc. No caso de Campos, a situação é inversa: parte de uma consciência de si para uma consciência de outras coisas, onde o olhar ocupa um lugar preponderante – «Sózinho, no cais deserto, a esta manhã de verão, | Ólho pró lado da barra, ólho pró Indefinido, | Ólho e contenta-me vêr, | Pequeno, negro e claro, um paquete entrando» (Pessoa, 2014: 72). A visão de Campos é, neste início, direccionada, sobressaindo, no ambiente em que se insere, um paquete que se vê ao longe. O paquete surge como concretização no indefinido – o horizonte vazio da barra. Há, por conseguinte, a passagem de uma percepção em que a ausência de objectos dá lugar à sua presença, despertando a atenção. Mas a atenção não se manifesta porque o sentido do paquete se destaca em relação a outros sentidos, mas porque se apresenta repentinamente como o único sentido exterior ao sujeito, i.e., como o único fenómeno que «está ali» com o sujeito, disponível ao seu olhar. O paquete surge como plano distante que abre outros planos de visualização. Da visão direccionada para o paquete – «Pequeno, negro e claro, um paquete entrando. | Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira. | Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo» (2014: 72) – o poeta passa para a multiplicação de planos que incluem o paquete – «Vem entrando, e a manhã entra com êle, e no rio, | Aqui, acolá, acorda a vida marítima, | Erguem-se velas, avançam rebocadores, | Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto» (2014: 72). Dos vários constituintes que se integraram repentinamente no horizonte de visualização do poeta, é novamente o paquete que se manifesta como predominante, de um modo particular: «Mas

a minh'alma está com o que vejo menos, | Com o pacote que entra, | Porque êle está com a Distância, com a Manhã, | Com o sentido marítimo desta Hora, | Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea, | Como um começar a enjoar, mas no espírito» (2014: 73). O pacote é visto naquele momento, com aquelas coordenadas, e são essas características que o definem: uma mudança de condições alteraria, por sua vez, a forma de ver o pacote. Mas o pacote não é meramente um objecto que o poeta vê de determinado modo – ele associa-se a outros elementos, a outros sentidos que foram despertados pelo olhar: não é apenas o pacote enquanto «objecto individual» que se constitui como fundamental na atenção do sujeito, mas uma nova abertura de sentidos para além do objecto, que ultrapassam um mero «aqui e agora». Campos não *descreve* o pacote, mas relaciona-o com sentidos espacio-temporais, i.e., com representações ou possibilidades que o extravasam – a manhã, a distância e a hora, vistos para além da sua particularização – *aquela manhã, aquela distância e aquela hora*. Ou seja, o pacote é, por um lado, um fenómeno que se destaca e, por outro, o epicentro de abertura para possibilidades que o ultrapassam: a Distância total (todo o espaço), a Manhã como fenómeno repetido em cada dia, e a Hora, manifestada não só como instante, mas também como abrangendo todos os momentos, i.e, a eternidade. A consciência destes sentidos causa náusea no poeta, anunciando já uma relação afectiva com o mundo que visualiza.

O pacote não é, por conseguinte, apenas símbolo de coordenadas espacio-temporais: remete para o que não é *visível*, para possibilidades veladas ao olhar imediato, como os viajantes que transporta na chegada e partida do cais, as memórias, as experiências que se sucedem em cada lugar por onde o pacote e os viajantes passam, e as disposições que são despertadas a cada momento. Assim, o pacote surge como símbolo da *viagem*, simultaneamente atractivo e aterrorizante, como algo «Ameaçador de significações metafísicas» (2014: 73). A viagem surge como metafisicamente ameaçadora por estar impregnada de possibilidades da vida passíveis de modificar existencialmente o sujeito. Qualquer fenómeno pode estar imbuído da abertura de possibilidades: é o que sucede com os objectos *significativos para o sujeito*, que carregam um cunho afectivo, despertando memórias e sensações. A abertura de possibilidades não se circunscreve ao imediato (ao presente): pode estar (e está muitas vezes) revestida de experiências passadas – de momentos que foram fixados outrora e aos quais já não se pode ter acesso. A consciência de que os fenómenos não se cingem a um mero «aqui e agora», como sucedeu com as coordenadas do pacote, origina uma espécie de *vertigem*

atemporal pela vida: tudo o que já foi não é menos importante do que tudo o que é agora e de tudo o que poderá vir a ser. Por isso, Campos sente saudades das possibilidades que já não podem ter lugar na sua vida. Mas esta vertigem assinala uma relação ao *todo da vida*, que ultrapassa o horizonte particular da vida do sujeito. De uma condução existencial que se funda na imersão quotidiana em tarefas e automatismos passa-se a uma forma de contacto com o mundo alicerçada numa *sofreguidão por tudo o que constitui o espaço de toda a vida*.

Neste «novo» modo de contacto com o mundo, cujas fronteiras se dilatam, a *vertigem da vida* desencadeia uma percepção de contínua abertura de sentidos: o paquete enquanto fenómeno à vista suscita outros fenómenos que não estão no campo de visão do poeta, mas que fazem parte do primeiro, como se estivessem *impregnados* nele – as pessoas que viajam através dele, os lugares onde atraca, as memórias que conserva, as experiências que acumula, etc. Cada um destes novos fenómenos é, por sua vez, passível de comportar outros universos de sentido, exponenciando o desejo do poeta pela vida. Não se trata, em última instância, de o poeta não percepcionar sentidos imediatos nas coisas que vê: eles estão igualmente presentes, mas de tal modo que não se limitam a si mesmos, remetem para além de si. O que sucede é que a estrutura pragmática da vida, ou a sua lógica – em que o próprio sujeito se insere e que coordena a sua vivência, tornando-se *dominante* em relação a sentidos menos prementes –, ganha, no poeta, outros contornos: os sentidos menos significativos, menos imediatos, surgem *nivelados* com os demais, de modo que não existem propriamente fenómenos dominantes – *tudo é igualmente importante para o poeta*⁴⁴. Mas não é irrelevante ter em conta que certas

⁴⁴ Hofmannsthal exprime, de modo muito claro, a ideia de uma atracção por tudo o que faz parte da vida. Por um lado, uma determinada possibilidade surge dotada de significação absoluta: «Um regador, um castelo abandonado no campo, um cão ao sol, um cemitério pobre, um estropiado, a casa dum camponês, tudo isto se pode tornar o recipiente da minha revelação. Cada um destes objectos e mil outros semelhantes, sobre os quais, alias, o meu olhar passa com uma indiferença compreensível, pode, a qualquer momento, momento esse que de modo nenhum está no meu poder trazer até aqui, ganhar para mim um cunho tão sublime e comovente que todas as palavras me parecem demasiado pobres para o exprimir» (2015: 38). Por outro lado, uma possibilidade surge enquanto *parte* da totalidade: «tudo quanto existe apresentava-se-me, então, numa espécie de bebedeira contínua, como uma grande unidade: o mundo espiritual e o mundo material pareciam não constituir antítese, tão-pouco as maneiras cortesias e as brutais, a arte e a barbárie, a solidão e a sociedade; em tudo sentia uma natureza, tanto nas aberrações da loucura como nos requintes mais extremos de um cerimonial espanhol; nas boçalidades de jovens camponeses não menos que nas mais suaves alegorias; e em todas as naturezas sentia-me eu mesmo; quando, na cabana de caça, saciava a sede com o leite espumoso e morno que, das tetas duma bela vaca de olhos meigos, uma rapariga de cabelos desgrenhados mungia para um balde de madeira, em nada era isto para mim diferente de quando, sentado no banco da janela do meu *study*, absorvia, de um in-fólio, o suave e espumoso alimento do espírito. Estes dois actos eram idênticos: um não ficava atrás do outro, quer em idealidade supraterrânea, quer em materialidade de poder corporal, e o mesmo, deste modo, se passava, à esquerda e à direita, em toda a extensão da vida» (2015: 34). Mas Hofmannsthal também é muito claro quanto às possibilidades ausentes,

condições podem proporcionar um repentino alargamento de perspectiva⁴⁵. Campos está só no cais, de tal modo que é este afastamento de uma lida quotidiana – ancorada em tarefas – que contribui para a sua percepção, de tal modo que se instala uma certa *passividade*: Campos *está imobilizado perante o seu olhar*.

A abertura de perspectiva do poeta, que entrevê sentidos escondidos e planos de encaixe dos fenómenos – a visualização de planos é essencial nesta *Ode* – acentua, então, um modo de contacto *diferente* com o mundo: ao invés de uma relação centrada *no horizonte da vida do indivíduo*, encontra-se uma relação abrangente e *direccionada para o horizonte da própria vida*. A percepção de Campos mostra o que está em causa nesta forma de contacto com o mundo: *a sofreguidão pela vida no seu todo*, que acentua o desejo de alargamento de possibilidades e de sentidos, o confronto com a limitação da existência do sujeito e a tristeza que surge mediante a constatação dessa impossibilidade ou do fracasso individual. São estes os momentos principais da *Ode Marítima*.

O paquete que desperta a atenção inicial de Campos é um representante da *viagem*, que será um motor fundamental: não funciona apenas como objecto em si mesmo, mas está impregnado de sentidos que o transcendem. Não é o paquete, enquanto objecto singular (com certas características) que sobressai – Campos nunca nos dá uma descrição nítida do paquete, nem quando ele se aproxima do cais –, mas os sentidos que o compõem enquanto elemento de navegação. O paquete é, por isso, um símbolo da *viagem*, de diversos modos: em si mesmo, é o transporte de cargas e de pessoas; e, enquanto transporte de cada um desses elementos, é um *multiplicador* de viagens, não só em cada percurso que faz – com novos destinos, objectos e pessoas –, mas também através de cada elemento que transporta. Por outras palavras, o paquete funciona como uma macro-estrutura que contém em si *a totalidade da viagem*, composto por microestruturas (pessoas, coisas, lugares onde atraca, etc.) que representam novos símbolos da viagem. Está-se perante um cruzamento de planos, em que cada um destes representa a mesma ideia. Mas cada um deles representa a ideia de *modo particular*, constitui-se como *uma forma da viagem*. Através de um único objecto, Campos pode experienciar diversamente

que podem surgir na imaginação com um significado igualmente relevante: «E mesmo a imagem precisa de um objecto ausente pode, também ela, de modo completamente incompreensível, ser eleita para se encher até à borda com uma doçura súbita, com o crescendo do fluxo de um sentimento divino» (2015: 38).

⁴⁵ Rilke indica: «Só o indivíduo que está só é como uma coisa submetida às leis profundas e quando sai, ao despontar da manhã, ou contempla o entardecer tão cheio do que acontece, e quando sente o que aí se sente, despe-se da sua condição, como um morto, embora esteja pura e simplesmente no cerne da vida» (2002: 60).

o mesmo fenómeno – viajar. O poeta afirma: «Os paquetes que entram de manhã na barra | Trazem aos meus olhos consigo | O mistério alegre e triste de quem chega e parte. | Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos | Doutro modo da mesma humanidade noutros portos» (2014: 73). Se o paquete suscita uma renovação de sentidos da vida, através de uma percepção que, por ser atenta, o ultrapassa enquanto mero objecto, o poeta depara-se com a angústia da perda de uma visão natural, onde não há lugar para as pequenas âncoras – os sentidos quotidianos – da vivência automática. E perde-se, também, a noção de presente, de tal forma que se diluem as fronteiras do tempo: a abertura das possibilidades do passado não são apenas aquelas que outros viveram, mas aquelas que poderiam ter sido vividas pelo poeta enquanto Outro:

Ah, quem sabe, quem sabe,
Se não parti outrora, antes de mim,
Dum cais; se não deixei, navio ao sol
Oblíquo da madrugada,
Uma outra espécie de porto?
Quem sabe se não deixei, antes de a hora
Do mundo exterior como eu o vejo
Raiar-se para mim,
Um grande cais cheio de pouca gente,
Duma grande cidade meio-desperta,
Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,
Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo? (2014: 74)

Se desaparece a ilusão dos sentidos diários e imediatos que configuram a vida particular, a vida surge como um abismo sem princípio nem fim, constituída por uma estrutura exponencial de possibilidades. Mas a vida como um todo pode também surgir num momento repentino, a partir de uma qualquer impressão banal, uma impressão que contrasta com as impressões «automáticas», ou, até, sem nenhum «estímulo» exterior. Esta abertura de perspectiva, a que se pode chamar *moments of being*⁴⁶, é salientada por

⁴⁶ A expressão *moments of being* foi cunhada por Virginia Woolf. Uma análise profunda deste fenómeno na sua obra foi levada a cabo por Nuno Silva (2011: 290-321). Seguem-se apenas dois exemplos de *moments of being* descritos pela autora: «I was looking at the flower bed by the front door; “That is the

Campos, quando afirma: «A certos momentos nossos de sentimento-raiz | Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta | E, sem que nada se altere, | Tudo se revela diverso» (2014: 74). Esta revelação de um mundo diverso surge então aos olhos do poeta como uma estrutura completa, como *o todo da vida a que o mundo pertence com os seus fenómenos individuais*, anunciando *o rosto* da vida, seja este harmónico ou desarmónico⁴⁷. Os *moments of being* não são, todavia, exclusivos do poeta, mas passíveis de serem experienciados por qualquer sujeito, em algum momento da sua vida⁴⁸.

O fenómeno merece maior atenção: os *moments of being* surgem a partir de qualquer elemento, têm o seu epicentro em fenómenos particulares, que variam ou podem variar. O que sucede num *moment of being* é a *sobreposição* desse fenómeno em relação a toda a vida em que se insere. Mas esta sobreposição não é, de todo, algo que incide no objecto enquanto objecto, mas no *significado* do objecto. A tónica do *moment of being* é sempre no âmbito do significado. Mas este significado, que se destaca a partir de um objecto, não tem a ver apenas com o próprio objecto, mas funciona como uma espécie de alavanca que remete para além do objecto. Isto é, o objecto ganha um significado absoluto, que se destaca, por isso, da atmosfera onde se inclui (embora continue necessariamente nela), mas de tal modo que esse significado não tem a ver com *o particular* – esse objecto – mas com *o universal*. O objecto não só chama a atenção do sujeito enquanto objecto singular, mas chama a atenção do sujeito enquanto *representação de uma determinada totalidade* a que pertence: o significado de um aspecto da infância que desperte o *moment of being* não é apenas *isso*, mas surge como *o significado da infância na sua totalidade*. Todavia, não se trata só de *o moment of being*

whole”, I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower.» (Woolf, 2002: 84); «Week after week passed at St Ives and nothing made any dint upon me. Then, for no reason that I know about, there was a sudden violent shock; something happened so violently that I remembered all my life.» (2002: 84)

⁴⁷ Os *moments of being* são uma repentina consciência do entrelaçamento do que constitui a vida, um momento de luz em que a vida aparece como algo que se compreende no seu todo. Esta compreensão súbita do todo da vida pode ser harmónico (há um sentido na vida) ou desarmónico (a vida não tem sentido).

⁴⁸ Em *Lord Jim*, Conrad dá voz, pela sua personagem, a um desses momentos do ser: «e de repente, mas sem brusquidão, como se tivesse chegado o tempo marcado para a sua voz pausada e áspera sair da imobilidade, exclamou: ‘*Mon Dieu!*’, como o tempo passa!’ Era a frase mais trivial que se possa imaginar; mas esta expressão vocal coincidiu para mim com um momento de visão. É extraordinário como passamos na vida com os olhos meio fechados, surdos, e o cérebro entorpecido. Talvez seja um bem; e pode muito bem ser que seja esse entorpecimento o que torna a vida tão suportável e tão doce à incalculável maioria das pessoas. Contudo, há pouca gente que não conheça um desses raros momentos de despertar, quando vemos, ouvimos, compreendemos tudo, num relâmpago, antes de voltarmos a cair numa sonolência agradável. Levantei os olhos quando falou e vi-o como não o tinha visto até aí. Vi-lhe o queixo enterrado no peito, o casaco todo amarrotado, as mãos entrelaçadas, a atitude imóvel, tão curiosamente sugestiva da possibilidade de ter sido muito simplesmente deixado ali» (1978, p. 133).

dar conta de *uma totalidade circunscrita*, mas de esta remeter também para *totalidades mais abrangentes* às quais pertence e de estas, por sua vez, remeterem para *outras totalidades abrangentes*, de modo que *aquilo para que remetem é a vida na sua totalidade*. Por outras palavras, o *moment of being* constitui-se como *um traço da própria vida*: um traço que se impõe ao sujeito com uma força avassaladora, e que se revela como *definidor da vida*.

Assim, o que sucede num *moment of being* é a sua *imposição* no meio da condução sonâmbula da vida, de modo que leva o sujeito a um estado de *hiperatenção* que altera radicalmente o modo como o sujeito vê. O que está em causa é uma *repentina agudização da lucidez*, um desfazer dos véus que cobrem uma percepção automática e sonâmbula da vida em prol de um *esclarecimento imediato do visto*⁴⁹. Em Campos, o *moment of being*⁵⁰ revela a vida como um entrelaçar de fenómenos, como uma *totalidade manifesta na parcialidade*, de tal forma que surge o desejo de abarcar toda a vida, contrariando a percepção de um quotidiano restrito e adormecido como uma *totalidade manifesta na parcialidade* (e, como veremos, a vida com *um rosto melancólico*). O êxtase que surge desta constatação leva ao desejo de abarcar toda a vida, que contrasta intensamente com um quotidiano restrito e adormecido:

Ó fugas contínuas, idas, ebriedade do Diverso!

Alma eterna dos navegadores e das navegações!

Cascos reflectidos de vagar nas ágoas,

⁴⁹ Clarisse Lispector também salienta em *Água Viva*: «O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se [...].

As descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis. É por isso que na graça eu me mantive sentada, quieta, silenciosa. É como uma anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo.

Depois lentamente saí. Não como se estivesse estado em transe – não há nenhum transe – sai-se devagar, com um suspiro de quem teve tudo como o tudo é. Também já é um suspiro de saudade. Pois tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma, quer-se mais e mais. Inútil querer: só vem quando quer e espontaneamente.» (2012: 6-7)

⁵⁰ Várias referências literárias a *moments of being* podiam ser aqui indicadas. O epicentro que despoleta a abertura da lucidez pode ser qualquer elemento, como sucede, por exemplo, n' *O Rei Pálido*, de David Foster Wallace. Neste caso, o *estímulo* que aumenta o grau de consciência é as drogas leves: «Falo da ganza para que sirva de contraste. Obetrolar não me punha constrangido. O que me dava era uma muito maior autoconsciência. Se estivesse numa divisão e tivesse metido um ou dois Obetrols com um copo de água e já estivessem a fazer efeito, passava a estar não só na divisão mas consciente de estar nessa divisão [...], sentado numa determinada poltrona, numa determinada posição, a ouvir uma determinada faixa de um álbum com uma capa que era uma determinada combinação de cores e desenhos» (2014: 21).

Quando o navio larga do porto!
Fluctuar como alma da vida, partir como voz,
Viver o momento trémulamente sôbre ágoas eternas.
Acordar para dias mais directos que os dias da Europa,
Vêr portos misteriosos sôbre a solidão do mar,
Virar cabos longinquos para súbitas vastas paisagens
Por inumeráveis encostas atónitas... (2014: 75)

Os versos de Campos chamam novamente a atenção para a importância da viagem, que surge como símbolo do encontro com novas possibilidades. Mas não se trata apenas de um alargamento de sentidos: o que está em causa é uma espécie de *compulsão* ou de *chamamento da totalidade da vida*⁵¹. A viagem funciona, então, como fuga do presente, daquilo que o sujeito pensa ser, fuga do conhecido e do familiar. O navio que «larga do porto» sinaliza uma transição crucial: doravante o poeta não atenta nos fenómenos visíveis, mas nas próprias possibilidades, num crescente êxtase que as estrofes subsequentes revelam. Com o aceso desejo de «Fluctuar como alma da vida, partir como voz» e «Viver o momento trémulamente sôbre ágoas eternas», Campos revela a vontade de experienciar um presente que não é fixo, mas que se divide entre o que foi e o que será, em transição contínua, num em-formação temporal, sinal da lucidez que o caracteriza e que anuncia a ilusão de um «agora». As possibilidades que o poeta entrevê na viagem, os «dias mais directos que os dias da Europa», salientam o contraste com uma vivência diária insuficiente, com dias preenchidos pela rotina do quotidiano. A viagem surge, então, como uma estrutura aberta, onde cabe «Vêr portos misteriosos sôbre a solidão do mar», «Virar cabos longinquos para súbitas vastas paisagens | Por inumeráveis encostas atónitas», que anunciam uma contínua *novidade*. Estas possibilidades imaginadas pelo poeta abrem, por sua vez, a porta para o aparecimento de vários planos de visualização e de novos sentidos: «Ah, as praias longínquas, os cais vistos de longe, | E depois as praias próximas, os cais vistos de perto. | O mistério de cada ida e de cada chegada» (2014: 76). Não se trata apenas de experiências inéditas que o contacto com novas possibilidades

⁵¹ Amiel, no seu *Fragments d'un Journal Intime*, dá conta desta compulsão pela vida no seu todo, quando o seu interesse não tem um foco determinado, mas deambula por todos os fenómenos que constituem a vida: «J'ai senti ce qui me distingue de la majorité des voyageurs qui tous ont un but particulier et se contentent d'une ou de plusieurs choses, tandis que je veux tout ou rien et que je tends perpétuellement à l'intégrale totale, soit de tous les buts réunis, soit de tous les éléments de la réalité; en d'autres termes je désire la somme de tous les désirs et je veux connaître la somme des diverses connaissances.» (1911: 89)

proporciona, mas a consciência de que os sentidos dependem também da perspectiva do sujeito: o mesmo caminho percorrido em sentidos inversos altera radicalmente a experiência do percurso:

Ah, a frescura das manhãs em que se chega,
E a palidez das manhãs em que se parte,
Quando as nossas entranhas se arrepanham
E uma vaga sensação parecida com um mêdo
– O mêdo ancestral de se afastar e partir,
O misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo –
Encolhe-nos a pele e agonia-nos,
E todo o nosso corpo angustiado sente,
Como se fôsse a nossa alma,
Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira:
Uma saudade a qualquer cousa,
Uma perturbação de afeições a que vaga patria?
A que costa? a que navio? a que cais?
Que se adocece em nós o pensamento,
E só fica um grande vácuo dentro de nós,
Uma ôca saciedade de minutos marítimos,
E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dôr
Se soubesse como sê-lo... (2014: 76)

O contraste que Campos estabelece na caracterização da chegada e da partida é significativa: na primeira, «a frescura das manhãs»; na segunda, «a palidez das manhãs». A chegada a determinado lugar implica executar a possibilidade, i.e., anula o desconhecimento prévio, ao passo que a partida proporciona a abertura de novas possibilidades, de forma que ressurgem a opacidade do desconhecido. E, por isso, o poeta sente simultaneamente o desejo de «poder sentir isto doutra maneira», i.e., poder sentir isto como se fosse familiar, o que recairia, no entanto, sob a alçada do quotidiano. O paradoxo que Campos revela – o desejo do novo reprimido pelo medo do novo – redundaria numa saudade a qualquer coisa indefinida – não ao familiar nem ao desconhecido, mas a algo que pudesse talvez *ser diferente*, de tal modo que a vida, com as suas possibilidades,

não é afinal suficiente. Por isso, «só fica um grande vácuo dentro de nós» e uma ansiedade que não tem um objecto definido, de algo que nem se consegue conceber. Mas também se trata de uma repetina constatação de que o seu desejo de abarcar toda a vida é inalcançável e isso causa *pena*. Mas esta consciência do vazio que abala o poeta não é duradoura, uma vez que a imaginação assume um lugar preponderante que anula a primeira: «E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida, | E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva» (2014: 77). A imaginação assume aqui a função de preencher aquilo que a visão não consegue descortinar, constituindo-se como o grande motor de êxtase do poeta. É pela imaginação que Campos constatará a multiplicidade da vida⁵²; a imaginação modifica a forma de contacto com o mundo, servindo como meio de exponenciação das possibilidades da vida. Campos manifestará doravante esta componente através de um *elenco* de constituintes da vida marítima enquanto causadores da sofreguidão que o caracteriza:

Os navios que entram a barra,
Os navios que saem dos portos,
Os navios que passam ao longe
(Supônho-me vendo-os duma praia deserta) –
Todos êstes navios abstractos quasi na sua ida,
Todos êstes navios assim comóvem-me como se fôssem outra cousa
E não apenas navios, navios indo e vindo.

E os navios vistos de perto, mesmo que se não vá embarcar nêles,
Vistos de baixo, dos botes, muralhas altas de chapas,
Vistos dentro, através das câmaras, das salas, das dispensas,
Olhando de perto os mastros, afilando-se lá pró alto,
Roçando pelas cordas, descendo as escadas incómodas,
Cheirando a untada mistura metálica e marítima de tudo aquilo –
Os navios vistos de perto são outra cousa e a mesma cousa,

⁵² Keats salienta a mesma ideia: «I feel more and more every day, as my imagination strengthens, that I do not live in this world alone but in a thousand worlds. No sooner am I alone than shapes of epic greatness are stationed around me, and serve my Spirit the office which is equivalent to a King's bodyguard (...). According to my state of mind I am with Achilles shouting in the Trenches, or with Theocritus in the Vales of Sicily. Or I throw my whole being into Troilus.» (1891: 180)

Dão a mesma saudade e a mesma ânsia doutra maneira.

(...)

E vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho!

Componde fora de mim a minha vida interior!

Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,

Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,

Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,

Caí por mim dentro em montão, em monte,

Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão! (2014: 77-78)

A enumeração consecutiva de elementos da vida marítima sob diferentes perspectivas – de perto, de longe, de baixo, etc. – assinala a lucidez do poeta: a visão que temos de um objecto é parcial, como as personagens do *Diálogo no Jardim do Palácio* já tinham indicado, mas susceptível de revelar ângulos escondidos. A descrição do poeta parte de um objecto visto exteriormente para aquilo que o compõe, anunciando os vários planos de intersecção que se podem deduzir de um ponto central. Ou seja, Campos está atento ao facto de um objecto não ser apenas um objecto total, mas constituído por várias partes e de estas terem um sentido tão relevante quanto o todo a que dão forma. Mas esta percepção da multiplicidade anuncia, também, um desejo estilhaçado: *cada* constituinte é significativo para o poeta que, por isso, deseja senti-los como se fossem parte de si. Não é suficiente, por isso, ter consciência de que a vida está para além do imediato que se percebe: estamos perante uma espécie de *compulsão* por todas as coisas do mundo, i. e., o poeta quer *fazer parte de cada uma das possibilidades*. Ou seja, não basta, para o poeta, ter noção de que a vida é muito mais do que aquilo que percebe no imediato, e de que esse *para além do aqui e agora* corresponde a um universo infindável: preencher o seu desejo implicaria uma transformação radical da natureza de Campos – a experiência de *ser* as próprias coisas que deseja.

Deste modo, Campos não tem uma *paixão direccionada* – como sucede no sujeito comum, que é «atraído» por algumas possibilidades em detrimento de outras –, mas arbitrária, na medida em que *todos os elementos* são desejáveis. Mas é um desejo que não incide numa posse alternada de coisas – agora isto e depois aquilo, etc. – mas numa posse simultânea de *tudo*. O elenco de Campos – a enumeração de constituintes da vida marítima – é, na verdade, uma *amostra*: não são aqueles fenómenos que sobressaem em

detrimento de outros, mas *cada um deles está impregnado de todos os sentidos da vida*, de modo que o elenco até poderia ser muito restrito e não invalidaria a *sofreguidão* do poeta. Assim, o «todo» que o poeta deseja não é somente o «todo» que vê enquanto presença no cais, nem o «todo» que um objecto visto pode salientar, nem mesmo o «todo» que a sua imaginação possa evocar como parte da vida marítima: a enumeração de Campos é *exemplificativa* daquilo que realmente o move – *a paixão pelo todo da vida*. Ou seja, não é a vida marítima que suscita o desejo: é a própria vida, da qual faz parte o mundo marítimo, que funciona como epicentro do poeta, e, por isso, esta *Ode* é apenas um fio condutor entre outros. O êxtase que caracteriza Campos neste poema encontra-se igualmente nas demais odes sensacionistas – na *Ode Triunfal*, cujo centro é a inovação industrial; na *Saudação a Walt Whitman*, que assenta num canto a Whitman enquanto homem do desejo pela totalidade; na *Passagem das Horas*, que anuncia o sensacionismo incontrolável de Campos; e na *Ode Marcial*, que denuncia o horror e a sedução da guerra. Cada uma destas odes é, por conseguinte, uma apologia da vida.

O que encontramos na *Ode Marítima* é, assim, uma exposição da sofreguidão infindável de Campos, associada a um êxtase crescente que redundaria necessariamente no fracasso. Não são apenas os objectos da vida marítima que o atraem, mas todos os elementos que compõem esse universo: os marinheiros, os viajantes, os lugares, as memórias. Todo o núcleo que Campos elenca ao longo das estrofes não tem ligação com o tempo – não é o presente que se instala, nem o futuro nem o passado. É a experiência em si mesma, atemporal; isto é, Campos procura não só aquilo que vê no instante, mas também aquilo que não vê no presente, aquilo que já não pode ver por ter passado e aquilo que não pode ver por não existir ainda. Em suma, procura as experiências de todos os instantes da vida ou, por outras palavras, a vida como um *todo*.

É necessário aprofundar, ainda, esta noção de «todo» da vida. Campos poderia apenas ter um desejo direccionado – para o mundo marítimo, para o mundo industrial, para a figura de Whitman, etc –, mas não é isso que está em causa. O poeta entrevê sentidos e planos encaixados nos fenómenos, como vimos anteriormente, e este processo assinala um grau de lucidez que revela, por sua vez, que o fundo da vida – aquele que permanece quase escondido na percepção automática do sujeito para dar lugar a determinados fenómenos – já não é tido como *fundo*, mas como *central*. Isto é, *o ambiente em que os fenómenos se inserem e se entrelaçam ganha um lugar fundamental, de tal modo que cada fenómeno em si mesmo perde a sua funcionalidade no âmbito da vida*

particular do sujeito. O fenómeno deixa de ser visto como mero elemento com uma função determinada – um navio já não é apenas um transporte de viajantes e de carga – e passa a ser visto como elemento em si mesmo, detentor de sentidos que ultrapassam a sua função pragmática e que, por isso, abre caminho para outros sentidos. Para além disto, o fenómeno não é destacado absolutamente, mas surge na sua relação com outros – novamente, o navio já não é alvo de atenção momentânea pela sua função de transporte, mas como elemento que se relaciona com muitos outros: os tripulantes do navio, as cidades, os habitantes das cidades, os constituintes das cidades, os países onde se localizam, etc. Assim, estamos perante diversos planos que cada elemento pressupõe por não existir nenhum fenómeno *isolado*⁵³. O que sucede no ponto de vista natural é um adormecimento da consciência perante este leque de relações: o sujeito percepçiona, separadamente, certos fenómenos, mas não se dá conta de que esses fenómenos se incluem numa estrutura mais complexa – *a vida no seu todo*⁵⁴. Ou, por outras palavras, percepçiona fenómenos como parte de um fundo, mas *esse fundo não é explícito*. Campos, pelo contrário, acentua este todo da vida: cada objecto remete imediatamente para o seu fundo, de tal modo que o fundo, enquanto tal, desaparece para se tornar núcleo central da percepção. É esta visão que o poeta denuncia nos seus versos:

Eh marinheiros, gageiros! eh tripulantes, pilotos!
Navegadores, mareantes, marujos, aventureiros!
Eh capitães de navios! homens ao leme e em mastros!
Homens que dormem em beliches rudes!
Homens que dormem co'o Perigo a espreitar plas vigias!
Homens que dormem co'a Morte por travesseiro!
Homens que teem tombadilhos, que teem pontes donde olhar
A imensidade imensa do mar imenso!
Eh manipuladores dos guindastes de carga!
Eh amainadores de velas, fogueiros, criados de bordo!

⁵³ José Gil, na sua análise da *Ode Marítima*, destaca a fusão entre a distância objectiva e a distância subjectiva que caracteriza a relação do poeta com as coisas da vida: «Tudo pode agora coexistir no mesmo plano: todas as distâncias-separação são abolidas, tanto no tempo – entre a infância e o presente do poeta, entre o passado e a era moderna das máquinas –, como no espaço – entre todos os continentes, todos os portos, todos os mares, todos os barcos; tudo o que se encontrava antes separado pode agora comunicar e unir-se» (1981: 52)

⁵⁴ Qualquer sujeito tem sempre uma relação com o todo da vida, mas este todo está enevoadado por possibilidades apelativas e por desempenhos particulares.

Homens que metem a carga nos porões!
Homens que enrolam cabos no convez!
Homens que limpam os metais das escotilhas!
(...)
Homens que vistes a Patagonia!
Homens que passastes pela Austrália!
Que enchestes o vosso olhar de costas que nunca verei!
Que fostes a terra em terras onde nunca descerei!
Que comprastes artigos tóscos em colónias à prôa de sertões!
E fizestes tudo isso como se não fôsse nada,
Como se isso fôsse natural,
Como se a vida fôsse isso,
Como nem sequer cumprindo um destino!
Eh eh-eh-eh-eh-eh-eh!
Homens do mar actual! homens do mar passado!
Comissários de bordo! escravos das galés! combatentes de Lepanto!
Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!
Fenícios! Cartaginêses! Portugêses atirados de Sagres
Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!

Homens que saqueastes tranqüilas povoações africanas,
Que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças,
Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes
Os prémios de Novidade de quem, de cabeça baixa,
Arremete contra o mistério de novos mares! Eh-eh-eh-eh-eh-eh!
A vós todos num, a vós todos em vós todos como um,
A vós todos misturados, entrecruzados,
A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,
Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo! (2014: 82-84)

Cada homem que experiencia a vida marítima ganha, aqui, um lugar preponderante. Não só os homens do presente, mas também os do passado, que viveram a navegação como uma tarefa, chamam a atenção do poeta, num evidente contraste com

a sua vida particular. Está muito presente, nos últimos versos citados, a saudação de Campos enquanto apologia dessa outra vida que não é a sua, cuja intensidade só pode imaginar. Mas esta intensidade tem condições muito próprias que se prendem com o desejo de totalidade da vida: há uma clara *anulação* de qualquer *bitola ética ou moral* – cada um dos fenómenos vale por si mesmo, sem relação com qualquer valor. Ou seja, a vida como um todo não tem regras ou condicionamentos – a noção de bem e de mal é definida pelo homem e, enquanto tal, está imbuída de um carácter subjectivo. Por isso, Campos não deseja apenas as «boas acções» dos marinheiros, mas *tudo* o que esse universo contém: o horror é uma parte tão presente como a beleza⁵⁵. Poder-se-á até dizer que a *beleza*, para Campos, se pode encontrar até no maior horror da vida e isto sucede precisamente por não existir, no poeta, uma *percepção orientada*. *A vida não se rege pelas categorias do bem e do mal* e é esta condição que Campos assinala no poema. A vida é algo que não depende de nenhum valor ético. Ela existe apenas. Os fenómenos em si mesmos não detêm nenhum valor: eles *são* apenas. O modo como um fenómeno ou uma possibilidade afecta cada sujeito reveste-se de um determinado *significado para ele*, e este significado condiciona a forma como o sujeito o interpreta – como sendo bom ou mau, ou suscitador de receio, de dúvida, etc. Trata-se, portanto, de os fenómenos terem um certo *lugar* na vida do sujeito, que varia consoante as circunstâncias e, como veremos, de acordo com a disposição.

No caso de Campos, é isto que está em causa: a sua disposição mais evidente é, inicialmente, um certo êxtase pelas coisas do mundo, que se reflecte no seu interesse por cada um dos constituintes desse mundo. Este êxtase do poeta prende-se também com o desejo de cortar as amarras da civilização, de uma libertação absoluta, o que implica uma fuga de si mesmo: «Fugir comvôsko à civilização! | Perder comvôsko a noção da moral! | Sentir mudar-se no longe a minha humanidade! | Beber comvôsko em mares do sul | Novas selvagerias, novas balbúrdias da alma, | Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito! | Ir comvôsko, despir de mim — ah! põe-te daqui pra fora» (2014: 84). Campos estabelece com muita clareza o contraste entre a sua vida particular, sujeita às regras de uma sociedade e às limitações de um carácter humano, e o que a vida tem para oferecer.

⁵⁵ Jacinto do Prado Coelho refere esta dualidade de Campos, que deseja tudo, *sem limites*: «Neste estilo vagabundo, vertiginoso, cantou ele [Campos] ora a hipertrofia de uma personalidade viril que tudo integra em si e não respeita limites [...], ora os impulsos que emergem de uma lava sombria do inconsciente, o masoquismo, a volúpia sensual de ser objecto, vítima, a prostituição febril às máquinas, à Humanidade, ao mundo, a ponto de se tornar ‘um monte confuso de forças’, um eu-Universo, disperso nas coisas mais díspares.» (1980: 61-62)

O desejo do poeta procura o despedaçamento de si, a distância das convenções e da civilização em prol de uma natureza mais instintiva, onde não há condicionamentos. Há, portanto, uma consciente necessidade de transformação, de novos horizontes como meio de mudança: «Eu pr'áqui engenheiro, prático à fôrça, sensível a tudo | Pr'áqui parado, em relação a vós, mesmo quando ando; | Mesmo quando ajo, inerte; mesmo quando me imponho, débil» (2014: 92). A histeria é apenas um delírio, um desejo irrealizável e a consciência destas condições pesa como um fardo insuportável, que continuamente lhe anuncia o vazio. Apesar de Campos usar a imaginação como meio de preenchimento, o seu transe é passageiro e, por isso, insatisfatório, uma vez que ressurge sempre a consciência do carácter irreal da sua loucura: «Arre! por não poder agir d'acôrdo com o meu delírio! | Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilisação! (...) | Estupôres de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos, | Sem coragem para ser gente com violência e audácia, | Com a alma como uma galinha presa por uma perna!» (2014: 92).

O excesso que caracteriza Campos, e que parece crescente à medida que o poeta entrevê possibilidades entrelaçadas, resulta necessariamente na *ruptura*: «Parte se em mim qualquer cousa. O vermelho anoiteceu. | Senti de mais para poder continuar a sentir» (2014: 95). Há, aqui, um momento fundamental no poeta: *não é possível sentir demasiado*. Sentir muito dá origem a um «voltar para trás», i.e., a um reajustamento disposicional como modo de não anular a vivência⁵⁶. Ou seja, *a fúria disposicional de Campos não pode ser realizada, porque está para além do limite da estrutura humana*. O desejo do poeta é, por conseguinte, um *desvio* das condições que permitem a vivência. Dado este carácter *avassalador*, a sua sofreguidão redundará obrigatoriamente no *esgotamento*. Assim, ocorre uma inversão disposicional da paixão inicial pela vida, uma súbita consciência, por um lado, da impossibilidade do desejo do poeta e, por outro, do esvaziamento da sua própria vida: «Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim» (2014: 95) e «Dentro de mim ha só um vácuo, um deserto, um mar nocturno» (2014: 95). A consciência deste repentino vazio interior, que difere da percepção prévia

⁵⁶ Baudelaire, no seu texto *O confiteor do artista*, também revela o modo como o excesso conduz à ruptura: «Que enorme delícia, a de mergulhar os olhos na imensidade do céu e do mar! Solidão, incomparável castidade do azul! uma pequena vela que estremece no horizonte, e que, pela sua pequenez e pelo seu isolamento, imita a minha irremediável existência, a melodia monótona do marulhar das ondas, todas estas coisas pensam através de mim, ou eu através delas (pois na grandeza do sonho, o *eu* perde-se depressa!) [...]. Entretanto esses pensamentos, que eles saíam de mim ou se desprendam das coisas, em breve se tornam intensos de mais. A força da volúpia cria um mal-estar e um sofrimento positivo. Os meus nervos demasiado tensos não dão mais que vibrações gritantes e dolorosas. E agora a profundidade do céu consterna-me; a sua limpidez exaspera-me. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espectáculo, revoltam-me... Ah! será preciso sofrer eternamente, ou fugir eternamente do belo?» (1991: 13-14)

de uma vida regrada em contraste com o subsequente ímpeto de sentir e de se tornar parte de toda a vida, suscita um novo grito de resistência que procura despertar mais uma vez o seu chamamento: «outra vez, o vasto grito antiqüíssimo», que «nasce do seu silêncio» (2014: 95). Mas esta tentativa de reencontro com o êxtase é infrutífero, dada a instalação da nostalgia: «Voz de sereia longinqua chorando, chamando, | Vem do fundo do Longe, do fundo do Mar, da alma dos Abismos» (2014: 95). A nostalgia do poeta tem uma raiz mais profunda, um horizonte carregado de melancolia – a infância.

Não é insignificante que a última parte da *Ode Marítima* – a que corresponde o terceiro momento significativo do poema – esteja focada na rememoração da infância: veremos posteriormente que uma relação muito próxima e saudosista com a infância é um dos traços mais marcantes na natureza do poeta. No caso de Campos, há uma inversão do paradigma estabelecido previamente: o êxtase transforma-se em melancolia, o presente imaginado torna-se o passado vivido e a infância surge como epicentro regulador não só do seu «agora» poético, mas também do seu ímpeto anterior, o que modifica completamente o modo de contacto com a vida marítima. A infância funciona, então, como fenómeno anulador do êxtase do poeta e como sobreposição disposicional que revela o que está perdido e é irrecoverável. Se a consciência da sua vida limitada inicialmente impeliu Campos para a fúria sensitiva, essa mesma consciência aguça-se na lembrança da felicidade perdida com o fim da infância. É nesta que o poeta reconhece o fundamento para o seu desejo incontrollável de vida (marítima): a casa que se situava perto do mar, visível das janelas, é uma visão que passou «como o fumo dum vapor no mar alto» (2014: 96), despertando «uma inexplicavel ternura» (2014: 96) que não se conjuga com a violência imaginada outrora, de tal modo que surge «um remorso comovido e lacrimoso» (2014: 96). O regresso ao sentido da infância – a inconsciência e a alegria – causa uma repugnância dolorosa pela brutalidade que perpassou o seu delírio. A inocência da infância destrói, por conseguinte, o ímpeto sensacionista raiado de violência. Mas o arrependimento de Campos, despertado pela rememoração do seu passado, também acompanha a lucidez: o delírio foi irreal, não foi vivido e, por isso, torna-se irrelevante: «Que longe estou do que fui ha uns momentos! | Histería das sensações — ora estas, ora as opostas!» (2014: 96).

A noção de que a infância não foi apenas uma fase na vida do poeta, mas que se constitui como fundamental em toda a sua vida subsequente, mesmo nos momentos que

parecem menos relacionáveis – como no caso da «histeria das sensações» – está presente na lucidez do poeta, surgindo como o verdadeiro pano de fundo da sua natureza:

Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longinquo,
Da minha casa ao pé do rio,
Da minha infância ao pé do rio,
Das janelas do meu quarto dando para o rio de noite,
E a paz do luar esparsa nas ágoas! (2014: 96-97)

O regresso à infância, com grande melancolia, marca fortemente os versos da *Ode*. O poeta descreve episódios do seu passado perdido e de momentos que o tempo conserva na memória, como a velha tia «que me amava por causa do filho que perdeu» (2014: 97) e que «costumava adormecer-me cantando-me» (2014: 97) a *Nau Catrineta*. Estas lembranças, que só surgem *a posteriori*, não são apenas eventos objectivos: é a ligação disposicional que as conserva, reactivando-se no poeta – «lágrimas cáem sobre o meu coração e lavam-o da vida» (2014: 97). Mas se esta sensação de conforto repentinamente afasta o vazio da existência do poeta, também redundará num confronto ainda mais acutilante com a sua vivência actual: «Relembro, e a pobre velha voz ergue-se dentro de mim | E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-me tanto! | Como fui ingrato para ela — e afinal que fiz eu da vida?» (2014: 97). Numa viagem oscilante entre a saudade e a tristeza, é o fracasso da vida que se impõe: «Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!» (2014: 98). O desejo da vida – o ímpeto de sentir tudo, de ser tudo – transforma-se num desejo de retorno à infância enquanto período significativo: «Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição, | E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!» (2014: 98). Trata-se, como o poeta indica, da «fome duma cousa que se não pode obter» (2014: 98), que ratifica o desalento e o desespero daquilo que não se recupera: «Lágrimas, lágrimas inúteis» (2014: 98). Com uma lucidez que lhe mostra a desolação da sua vida e dos seus desejos, Campos tenta recuperar infrutiferamente o êxtase anterior, mas «com um esforço desesperado, sêco, nulo» (2014: 98), uma vez que a disposição da melancolia já se sobrepôs na rememoração da infância. Todas as tentativas do poeta falham, pois a «imaginação recusa-se a acompanhar-me» (2014: 99) e o seu modo de contacto com o mundo sofre novamente uma alteração profunda: surge a repentina consciência de um mundo que não pode alcançar, mas

também a incompreensibilidade do todo da vida que abre a porta para o transcendental, para o mistério, suscitando um estado de terror: «Tremo com um frio da alma repassando-me o corpo» (2014: 100). A repentina lucidez que acompanha a percepção de um mundo ilimitado, em que a própria imaginação surge como um universo infindável, funciona como condição-limite que leva o poeta a abandonar o sonho, abrindo «de repente os olhos, que não tinha fechado» (2014: 100).

Do excesso vivido pela imaginação e da ulterior melancolia, Campos foca a sua atenção no mundo que a sua visão imediata descortina, num reencontro que causa alívio, que é «bondoso para os nervos» (2014: 100), dado o seu carácter de circunscrição e de familiaridade. O desvario sensacionista do poeta, que incidia nas experiências imaginadas da vida marítima, perde agora o seu lugar perante a consciência de que aquilo que se apresenta ao olhar imediato também se constitui enquanto universo de possibilidades: «Já não me importa o paquete que entrava. Ainda está longe. | Só o que está perto agora me lava a alma. | A minha imaginação higienica, forte, prática, | Preocupa-se agora apenas com as cousas modernas e uteis, | Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros, | Com as fortes cousas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras» (2014: 101). O que sucede aqui é um reajustamento da perspectiva: se, outrora, o poeta desejou a vida através de um conjunto de possibilidades que se abriram à sua imaginação, agora surge a consciência de que *a totalidade da vida* também inclui o que se vê no imediato, pois *tudo* faz parte da vida: «Tanto destino diverso que se póde dar á vida, | Á vida, afinal, no fundo sempre, sempre a mesma!» (2014: 104).

A *Ode* termina com a partida de um navio, que fecha o ciclo iniciado com a entrada do paquete. Nesta partida, o poeta assume a perda do desejo prévio: «Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favôr | De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos, | E restituir-me á vida para olhar para ti e te ver passar» (2014: 105). Se este aparente alívio de Campos provém da aceitação de que a vida está em cada elemento, não anula, no entanto, a consciência de que *a sua vida individual* é pálida e de que a sua natureza de sujeito é *insignificante*: «Eu quem sou para que chore e interrogue? | Eu quem sou para que te fale e te ame? | Eu quem sou para que me perturbe vêr-te?» (2014: 105). Por conseguinte, o que resulta dos modos de contacto com o mundo é, no fim, a consciência do seu próprio vazio: «Nada depois, e só eu e a minha tristeza»⁵⁷ (2014: 105).

⁵⁷ A consciência da procura pelo sentido da existência redundando na procura da própria natureza do poeta, cuja fragmentação assinala continuamente um vazio evidente. Uma revelação idêntica pode ser encontrada,

Esta leitura breve do poema permite constatar uma visão da vida que se *desvia* dos moldes habituais do ponto de vista natural: um desejo infrutífero da vida como um todo, ancorado nas disposições, uma lucidez aguçada que desfaz os sentidos da vida do sujeito, e uma melancolia entranhada que recua até à infância do poeta. Estes três vectores são fundamentais na compreensão da natureza poética que Campos exemplifica. Todavia, é de ter em conta a relevância da sensação enquanto meio de preenchimento do sujeito, de acordo com a terminologia usada por Campos, e a sua relação com um fenómeno mais profundo – a disposição. O que o poeta entende por «sensação» – um âmbito de ordem afectiva que manipula o seu modo de contacto com o mundo – reveste-se, na verdade, das características da disposição. Pessoa não só recorre frequentemente ao conceito de sensação, através de Campos (e de Caeiro), como sistematiza (de modo mais ou menos caótico) o movimento do «sensacionismo». O que se pretende analisar no próximo capítulo é, por conseguinte, o significado de sensação (e, por extensão, de «sensacionismo»), em paralelo com o conceito de «disposição», e o modo como ambos se relacionam, tendo por base não só a *Ode Marítima*, mas as demais odes que assinalam o mesmo ponto de vista do poeta.

por exemplo, no poema *Procura*, de Luísa Dacosta: «Entre naufrágios de sonhos | e puzzles de espelhos, | dia a dia | me procurei. | E a vida não vai chegar | para uma imagem | que não seja feita de estilhaços, | acerados, | sem sentido» (2011: 25)

Capítulo IV

Sensacionismo e Disposição

IV. 1) Sensacionismo, Sensação e Disposição

No capítulo anterior, procedeu-se a uma breve leitura da *Ode Marítima*, que representa, pela voz de Campos, uma visão muito própria da sua relação com a vida, onde a sensação ocupa um lugar fundamental. Fernando Pessoa afirma que Campos é um dos representantes mais importantes de um movimento intitulado «Sensacionismo», onde também se inclui Alberto Caeiro. O que se pretende fazer, neste capítulo, é uma análise do que Pessoa considerava o «Sensacionismo» e, por extensão, esclarecer o significado de *sensação*, enquanto fio condutor de determinada natureza humana. Compreender estes dois vectores permitirá a aproximação a um conceito mais pertinente: a *disposição*. A ligação entre os dois fenómenos – sensação e disposição –, e a elucidação do que está em causa nos pontos de vista sensacionistas que Caeiro e especialmente Campos assinalam, contribuirá para o aprofundamento das características da natureza poética. Assim, pretende-se analisar em que medida o que Pessoa assume como «sensação» revela, na verdade, um uso lato do conceito, que inclui o fenómeno da disposição.

Pessoa escreveu vários fragmentos sobre o Sensacionismo, onde se encontram princípios que o norteiam, assim como reflexões cruciais para a definição de sensação. Num dos seus textos teóricos, o poeta indica:

1. - O Sensacionismo differe de todas as attitudes literarias em ser aberto, e não restricto. Ao passo que todas as escolas literarias partem de um certo numero de principios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literaria ou artistica acha que a arte deve ser determinada cousa; o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada cousa.

Assim, ao passo que qualquer corrente literaria tem, em geral, por typico excluir as outras, o Sensacionismo tem por typico admittir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, porisso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas acceita, com a condição de não acceitar nenhuma separadamente.

O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada idéa, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente d'aquella que exprime outra. Ha regras, porém, dentro das quaes essa idéa ou sensação tem, basilarmente, que ser expressa? Sem duvida que as ha, e ellas são as regras fundamentaes da arte.

São trez:

1ª – Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao principio fundamental de toda a criação: crear um todo objectivo, para o que é preciso crear um todo parecido com os todos que ha na Natureza – isto é, um todo em que haja a precisa harmonia interna e organica. [...]

2ª – Toda a arte é expressão de qualquer phenomeno psychico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exacta quanto caiba na competencia artistica do fautor, da expressão á cousa que quer exprimir. De onde se deduz que todos os estylos são admissiveis, e que não ha estylo simples nem complexo, nem estylo estranho nem vulgar. Ha idéas vulgares e idéas elevadas, ha sensações simples e sensações complexas; e ha creaturas que só teem idéas vulgares, e creaturas que muitas vezes teem idéas elevadas. Conforme a idéa, o estylo, a expressão. [...]

3ª – A arte não tem, para o artista, fim social. [...] O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra cousa que ao que escreve, pinta, ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fóra de si. Porisso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem immoral. (Pessoa, 2009: 183-188)

A transcrição parcial do último texto permite imediatamente assinalar uma das principais características do Sensacionismo, crucial para a compreensão do ponto de vista expansivo de Álvaro de Campos: a aceitação de todos os movimentos, de todos os estilos, de todas as expressões, de todas as emoções e de todas as ideias. Em suma, a reunião de *todas as possibilidades que a vida apresenta*. A par desta condição ilimitada, o texto chama ainda a atenção para *a diversidade que se impõe*, i.e., para o facto de que a cada ideia e a cada emoção corresponde uma determinada expressão, de tal modo que não está em causa *uma forma específica de expressão* – uma regra – *mas a multiplicidade da vida que implica a multiplicidade de manifestações dela*. Ou seja, não existe um *estilo ou um ritmo próprios* de expressar a vida: esta pressupõe a *diversidade* de expressões.

Por outras palavras, há várias impressões da vida que exigem várias expressões, ou formas, de tal modo que a mesma expressão não é *adequada* a *todas* as impressões. Mas isto implica, também, que o sujeito tem várias impressões a que correspondem *determinada visão da vida*, o que, por sua vez, significa que *não existe uma* visão da vida, mas várias, de entre as quais a de Campos. A visão da vida do heterónimo, porém, não é apenas um conjunto aleatório de impressões da vida (e de determinadas teses), mas assenta na percepção das ilimitadas possibilidades da vida. Se Campos assina grandes odes, onde este ponto de vista é mais evidente, também assina poemas anteriores e posteriores mais «contidos», mais direccionados, e estes não invalidam de todo as primeiras: constituem-se como *formas de expressar certas ideias e disposições*. Cada uma destas, como Pessoa indica, implica *uma determinada forma*.

É importante assinalar, também, a ausência de uma relação entre a arte e a moral, como vimos superficialmente na *Ode Marítima* de Campos, que deriva, por um lado, da própria visão da vida – *toda a vida* – e, por outro, do desconhecimento do próprio artista em relação à sua arte, como Pessoa sinaliza: não cabe ao autor dar um fim àquilo que cria, e não lhe cabe tal tarefa na medida em que ele é apenas um *executor da forma*, como também mencionámos previamente. Assim, a obra de arte é *indiferente* a qualquer princípio ou convenção social. Ela existe por si mesma, sem condicionamentos *artificiais* ou criados pelo homem. Mas Pessoa dá ênfase, ainda, ao facto de a «expressão ser condicionada pela emoção a exprimir» e, neste sentido, o poeta salienta o *princípio* do Sensacionismo: é a emoção que dirige a obra de arte. Ou seja, apesar de o Sensacionismo defender a inclusão de *todas as possibilidades* e rejeitar, por conseguinte, *todos os condicionamentos*, estabelece um *fenómeno condutor*. Importa, por isso, perceber melhor o que está aqui em causa. Como vimos anteriormente, qualquer percepção da vida está já imbuída de um carácter emotivo que não se pode anular, e que define *tons reguladores da existência do sujeito*. A noção de que o indivíduo é constituído por disposições em contínua alteração não escapou a Pessoa, que indica num dos seus textos sobre o Sensacionismo:

Alvaro de Campos segue com uma grande intensidade e concentração de atenção a marcha do seu espirito [...] de modo que não ha simultaneo n'elle mas successivo rapido.

Como as sensações estão sempre «em marcha», dá o dinamismo. – Preocupa-se n'uma expressão das sensações. (2009: 150)

Assim, aquilo que encontramos nas odes é precisamente uma clarificação da natureza do poeta, da «marcha do seu espírito», que se manifesta numa rotação permanente de disposições. É a fixação destas – que revelam a sua relação com o mundo – que está no cerne das odes ou, como Pessoa indica, a «expressão das sensações». Neste sentido, a «sensação» surge como elemento fundamental na poesia do heterónimo, como Pessoa ratifica noutro texto:

1. A única realidade é a sensação.
2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos).
3. Para isso era preciso ser *tudo* e *todos*. (2009: 149).

Nestas três directrizes encontra-se o que conduz o sensacionista e, como tal, aquilo que define o modo de estar de Campos. O verdadeiro sensacionista é aquele que confere à sensação a primazia na sua relação com a vida e, nessa medida, exige *ser tudo e todos*⁵⁸. Exige, por conseguinte, o encontro com todas as possibilidades da vida, não somente enquanto espectador que as percebe, mas enquanto receptor, i.e., detentor de um desejo de posse absoluta do que a vida contém. Mas o que a vida contém não é apenas o que se apresenta ao sujeito como possibilidade a realizar: é a vida na sua completude, de modo que o presente se desvanece em prol de um alargamento de fronteiras – passado, presente e futuro conjugam-se num único fenómeno, a vida. Assim, não está em causa, como vimos na *Ode Marítima*, nenhuma fronteira temporal, mas a própria vida no seu todo. E, por isso, é necessário sentir «tudo de todas as maneiras» (em todos os tempos). É, por conseguinte, a «sensação» o principal elemento a considerar no modo de relacionamento com a vida. Mas compreender o fenómeno da sensação tal como Pessoa

⁵⁸ Baudelaire, nos seus *Escritos íntimos*, salienta a mesma ideia: «O delírio religioso nas grandes cidades - Panteísmo. Eu sou todos: todos são eu. Vertigem» (1994: 36). Baudelaire é ainda mais claro no seu texto *As multidões*: «O poeta goza do incomparável privilégio de poder à sua vontade ser ele próprio ou outra pessoa. Como as almas errantes que procuram um corpo, insere-se, quando lhe apraz, na personagem de cada um.» (1991: 35)

o entendia exige alguns esclarecimentos. O poeta distingue *tipos de sensações*, especificando aquelas que devem ser tratadas enquanto *objecto da obra de arte*:

O sensacionismo afirma, primeiro, o principio da primordialidade da sensação – que a sensação é a unica realidade para nós.

Partindo de ahi, o sensacionismo nota as duas especies de sensações que podemos ter – as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que ha uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental – as sensações do abstracto.

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que elle não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da sciencia; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da philosophia; mas sim, portanto a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de crear uma realidade inteiramente differente d'aquella que as sensações aparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos suggerem. (2009: 171-172).

A arte surge, então, como uma intersecção de sensações exteriores e interiores. Mas o que Pessoa entende por estas sensações encontra-se esclarecido noutro texto, aludindo ao complexo processo da percepção e ao conceito fundamental de «paisagem», que Amiel já tinha trazido à luz numa entrada do seu diário, de 31 de Outubro de 1859: «Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail» (1911: 62). Trata-se de uma passagem que Pessoa sublinha no volume da obra de Amiel, localizado na sua Biblioteca Particular⁵⁹, cujo conceito também usa num dos seus textos sobre o Sensacionismo:

1. Em todo o momento de actividade mental acontece em nós um duplo phenomeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciencia dum estado de alma, temos deante de nós, impressionando-nos os sentidos *que estão virados para o exterior*, uma paisagem qualquér, entendendo por paisagem, para

⁵⁹ Este volume, com a cota CFP 8-7, está disponível na Biblioteca Digital de Fernando Pessoa (<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-7>)

conveniencia de phrase, tudo o que fórma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.

2. Todo o estado de alma é uma paysagem. Isto é, todo estado de alma é não só representavel por uma paysagem, mas verdadeiramente uma paysagem. Ha em nós um espaço interior onde a materia da nossa vida psychica se agita. Assim uma tristeza é um lago môrto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espirito. E – mesmo que se não queira admittir que todo o estado de alma é uma paysagem – pode ao menos admittir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paysagem. Se eu dissér «ha sol nos meus pensamentos», ninguém comprehenderá que os meus pensamentos estão tristes.

3. Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciencia do exterior e do nosso espirito, e sendo o nosso espirito uma paysagem, temos ao mesmo tempo consciencia de duas paysagens. Ora essas paysagens fundem-se, entrepenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, sela elle qual fôr, soffre um pouco da paysagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste *não pode* estar tão triste como num dia de chuva – e, tambem, a paysagem exterior soffre do nosso estado de alma [...]. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar atravez duma representação simultanea da paysagem interior e da paysagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma *intersecção de duas paysagens*. (2009: 122-123)

Não é apenas o objectivo da obra de arte que importa salientar neste texto pessoano: o autor salienta a mútua influência entre o mundo exterior e as disposições do sujeito, anunciando, por diferentes palavras, o facto de não ser possível delimitar uma separação absoluta do binómio homem-mundo, uma vez que ambos se definem mutuamente. Do mesmo modo que a percepção de certos fenómenos influencia a disposição do sujeito, esta influencia o modo como o mundo é visto – as suas tonalidades. Assim, estamos perante dois âmbitos mutáveis ou duas paisagens: não só o mundo está em permanente devir, mas o próprio sujeito está em contínua mudança disposicional. Porém, Pessoa nunca usa o termo «disposição»: o fenómeno que identifica como representativo do substrato emotivo é a sensação. Importa, por isso, ter em conta o que poeta define como «sensação», através de um texto, datado de Junho de 1915, em que define os seus parâmetros:

1. Elementos da sensação:

- (a) Os dois elementos *basilares* da sensação são o sujeito e o objecto [...].
- (b) Os elementos reaes da sensação são: a Consciencia, o Sujeito e o Objecto. Sinto, sinto tal coisa, e sinto que sinto.
- (c) Decompondo mais: os elementos actuaes da sensação são: o universo; o objecto; a sensação immediata do objecto; a attitude mental por detraz d'essa sensação immediata; a consciencia por detraz d'essa attitude mental. (2009: 101)

Este trecho é fundamental para se compreender, no pensamento de Pessoa, o âmbito alargado da sensação: esta não é apenas um «sentir isto», mas um conjunto de processos que implica, por um lado, a actividade dos órgãos sensoriais e, por outro, o seu reconhecimento pelo sujeito. Em primeiro lugar, Pessoa salienta como a sensação pressupõe necessariamente a conjugação entre sujeito e objecto, de tal modo que o reconhecimento do objecto inclui-se numa «paisagem» em que o sujeito já se encontra, i.e., trata-se de duas entidades permeáveis. Em segundo, chama a atenção para o processo complexo da sensação: o âmbito emocional e o conceptual funcionam simultaneamente, não obstante pertencerem a substratos diferentes. Por outras palavras, Pessoa elucida como a sensação é resultado de processos concomitantes: os órgãos sensoriais apreendem fenómenos singulares (cores, tamanhos, profundidades, etc.) que são submetidos a uma organização conceptual, produzindo um «todo» – o objecto – que, por sua vez, origina sensações físicas (*sinto*); estas sensações físicas estão sempre submetidas a reconhecimentos de ordem conceptual, que variam – dependem, por um lado, da compreensão imediata do mundo (*sinto tal coisa*) e, por outro, da identificação da própria sensação – a consciência de sentir – que a altera (*sinto que sinto*). Assim, quando se fala em *sentir algo*, isso depende de um conjunto de processos simultâneos que se iniciam com a informação dos órgãos sensoriais e que terminam com a consciência da sensação. Porém, à primeira vista, parece, em muitos casos, que não estamos cientes das sensações – há uma contínua afinação com o mundo a que o sujeito não presta atenção –, mas o processo que origina a sensação está permanentemente activo, e este pressupõe a consciência. Estar consciente significa ter uma «sensação que reconheço enquanto tal», ou seja, um *saber que se está alegre, triste, aborrecido*, etc. É, por conseguinte, uma reflexão sobre a sensação. Aqui é necessário maior esclarecimento.

Há dois processos diferentes no que respeita à tomada de consciência da sensação: podemos ter consciência da sensação física – a pele arrepiada, uma dor, etc., são sensações físicas (manifestações do corpo) – mas nem sempre essa consciência é *aguda* – uma dor pode já estar presente, mas é velada por uma atenção dirigida a outras coisas, quando repentinamente surge com mais intensidade e chama a atenção do sujeito. Esta consciência é diferente daquela que se tem quando se identifica uma «sensação não física» ou uma disposição, como por exemplo, sentir que se está triste. Estar ciente de que se está triste implica ter consciência de que se sente. O que parece suceder maioritariamente é o facto de o sujeito ter uma consciência sonâmbula das sensações, de tal modo que, apesar de saber que sente, não tem consciência dessa mesma consciência, i.e., há efectivamente uma determinada consciência da sensação ou da disposição, mas não há necessariamente *reflexão* sobre isso (consciência da consciência da sensação). Assim, estamos perante uma relação difusa com a emotividade: é fácil de perceber esta ocorrência em situações em que o sujeito afirma «não se sentir bem» ou «sentir-se estranho» ou «não saber o que se passa consigo mesmo». Nestes casos, há um reconhecimento de algo que se desvia do normal, mas não se tem uma percepção clara do que se passa. Ocorre, também, que o sujeito não dá conta do modo como continuamente tem uma determinada *afinação* com as coisas, um determinado *tom*, i.e., que o mundo é visto diferentemente – de formas diferentes – consoante *a sua disposição*. Quando está triste ou alegre, a relação que estabelece com o mundo é *diferente*. Mas o que está também em causa é que a sensação de tristeza parece tornar tudo *triste*, a de alegria confere *alegria às coisas*, etc.: há sempre um fundo disposicional activo que *condiciona* a visão do mundo, independentemente de o sujeito não ser completamente consciente dele. Por outras palavras, as coisas do mundo são as mesmas – o que varia é a forma como o sujeito as percebe, i.e., *a consciência de que as coisas são de determinado modo* ou, mais precisamente, o grau de *agudização da consciência de sentir*, que torna os fenómenos mais explícitos.

O modo como Pessoa compreende a sensação suscita, então, várias conclusões que serão aplicadas ao Sensacionismo, de que Campos dará o exemplo mais evidente:

1. A sensação como realidade essencial.
2. A arte é personalização da sensação, isto é, a substracção da sensação é ser em *commum* com as outras.

3. 1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada; a obra de arte é um producto da imaginação [...].
4. 2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.
5. 3ª regra: abolir o dogma da dynamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.
6. São estes os trez principios do Sensacionismo considerado apenas como arte.
7. Considerado como metaphysica, o Sensacionismo visa a não comprehender o universo. A realidade é a incomprehensibilidade das cousas. Comprehender-as é não comprehender-as. (2009: 184-185).

Estas regras que Pessoa delimita vão ao encontro das características que encontrámos, brevemente esboçadas, na *Ode Marítima*, e que terão lugar igualmente preponderante nas outras grandes odes do heterónimo, como veremos. «Sentir tudo de todas as maneiras» é, *ipsis verbis*, o primeiro verso de um dos fragmentos de *A Passagem das Horas*. Importa agora atentar na abolição de «dogmas», como indica Pessoa: o da personalidade, o da objectividade e o da dinamicidade. Começemos pelo último: abolir o dogma da dinamicidade relaciona-se, como o poeta indica, com o objectivo da obra de arte – a fixação de uma certa ideia. É de notar que Pessoa refere aquilo que é «apparentemente» passageiro, i.e., a obra de arte *fixa* um momento que, na percepção, é passageiro, mas que, pela obra de arte, perde esse atributo. É o que sucede com o poema: trata-se de fixar uma determinada visão da vida que, ao ser revelada pela linguagem escrita, torna-se consciente e partilhável – pública. A segunda regra – abolir o dogma da objectividade – prende-se com uma percepção imediata da separação entre sujeito e mundo, e com a ilusão de que o meio de acesso aos objectos não influencia a sua apreensão. Por isso, Pessoa salienta que a obra de arte revela que o universo não é real, na medida em que o sujeito *já faz parte do mundo que vê e que pretende apreender*, constituindo-se como impedimento a uma objectivação perceptiva. Assim, o sujeito é inapto a aceder ao mundo de forma imparcial – o mundo que lhe surge de determinada forma depende de uma série de factores de âmbito individual e subjectivo, como os conceitos pré-estabelecidos na identificação do mundo, a acuidade dos órgãos sensoriais

e as disposições. Por fim, temos a abolição de um dos dogmas mais importantes na compreensão do ponto de vista sensacionista: o da personalidade. Recuperemos, para este, a ideia de sentir tudo de todas as maneiras. A natureza do homem é limitativa, rege-se por princípios delimitadores, de modo que está sempre perante possibilidades *atractivas* e *não-atractivas*. Ou seja, regula a sua vida na conjugação entre aquilo que deseja e que tem significado e aquilo que surge como indesejável ou que não chama a sua atenção, i.e., que é «indiferente». Por outras palavras, deambula entre possibilidades do «fundo da vida» e do «centro da vida». Deste modo, o sujeito tem níveis diferentes de significação das coisas do mundo, através dos quais vai orientando a sua vida individual, manifestada em tarefas e desejos. Isto é, a cada sujeito corresponde uma determinada perspectiva, uma determinada visão da vida – uma determinada personalidade. Porém, o Sensacionismo apregoa uma inversão deste paradigma: não uma circunscrição de possibilidades, mas uma expansão ilimitada; não um direccionamento de escolhas, mas um estar aberto a *todas* as escolhas; não uma significação estratificada das coisas do mundo, mas um *nivelamento*, de modo que tudo tem significado. Dada esta mudança de condições reguladoras, o sensacionista revela-se *sem personalidade*.

As directrizes do Sensacionismo invertem, por conseguinte, as características do ponto de vista natural, que pressupõe a primordialidade do âmbito conceptual. Mas cumpre aprofundar, ainda, as formas de sensação que Pessoa usa, através da voz de Campos. Um levantamento breve de algumas ocorrências de «sensação» na poesia do heterónimo revela que ela funciona não só como âmbito alargado das manifestações emotivas, mas também físicas e perceptivas:

1) «Ah o crepusculo, o cahir da noite, o acender das luzes nas grandes cidades, | E a mão de mysterio que abafa o bulicio, | E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe | Para uma sensação exacta e activa da Vida!» (Pessoa, 2014: 60).

Em *Dois Excerptos de Odes*, a sensação a que Campos se refere está imbuída da agudização da consciência de sentir, de que se falou previamente, e que se verifica na atenção à multiplicidade de possibilidades e de fenómenos que a vida põe constantemente à disposição do sujeito. É a intensa atenção ao mundo que permite uma consciência mais apurada do tom em que o sujeito está afinado com a vida. Note-se que Campos salienta o cansaço que corrompe para uma sensação exacta da vida, i.e., o modo como o sujeito está comumente inserido num quotidiano pautado por tarefas e actividades que se

constituem como sentidos imediatos e necessários, mas que «adormecem» uma visão que ultrapassa esse mesmo quotidiano.

2) i – «Ah, a frescura das manhãs em que se chega, | E a palidez das manhãs em que se parte, | Quando as nossas entranhas se arrepanham | E uma vaga sensação parecida com um mêdo | – O mêdo ancestral de se afastar e partir, | O misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo – | Encolhe-nos a pele e agonia-nos» (p. 78); ii – «Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações | E as minhas espáduas gosarão a minha cruz! | Atai-me às viagens como a postes | E a sensação dos postes entrará pela minha espinha | E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!» (2014: 85).

Na *Ode Marítima*, como foi visto anteriormente, a «sensação» é fundamental no seu relacionamento com a disposição. Quando Campos refere «uma vaga sensação parecida com um mêdo», trata-se de uma manifestação disposicional no contacto com o mundo, de tal forma que este se apresenta já de determinado modo: «a frescura das manhãs» e «a palidez das manhãs» (a sensação é sempre complexa). Mas quando Campos indica «a sensação dos postes entrará pela minha espinha» –, o seu sentido é outro: uma experiência física, corporal, que corresponde ao significado estrito da sensação – a reacção dos sentidos aos estímulos do mundo.

3) «Ave eh, meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé! | Pertença á tua orgia bacchica de sensações-em-liberdade, | Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até á nausea em meus sonhos, | Sou dos teus, olha pra mim, de ahi desde Deus vês-me ao contrario: | De dentro para fóra... Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha alma» (2014: 108).

Uma experiência física é também o sentido encontrado na *Saudação a Walt Whitman*, quando o poeta afirma: «Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até á nausea em meus sonhos». Mas esta consciência dos sentidos mistura-se com uma natureza disposicional evidente no verso «Pertença á tua orgia bacchica de sensações-em-liberdade», uma vez que as «sensações-em-liberdade» são já de um cariz emocional que ultrapassa qualquer experiência corporal.

4) «Vida de tanta gente real a bordo de tantos navios... | Embriaguez de lidar com outra gente e saber que elles existem e teem vidas passadas, preparadas, gosadas, | Soffridas, e tão curioso o traje, interessante e moral, de cada pessoa, | E tão cheio de enigmas e de metaphysicas o modo como fallam, como riem, como arranjam o cabelo, como se entendem uns com os outros... | Sensação metaphysica das outras pessoas e das suas realidades, e do seu décor...» (2014: 127-128)

No poema que começa *Com as malas feitas e tudo a bordo*, Campos constata o enigma da existência de outros, a impossibilidade de conhecer aquilo que o transcende, de tal modo que a «Sensação metaphysica das outras pessoas e das suas realidades, e do seu décor...» é uma consciência dessa opacidade. Mas esta consciência, de ordem perceptiva, prende-se com a reacção emocional perante a vida.

5) «Navio de qualquer modo deixando atraz esta costa, | Esta, a sempre esta costa, esta sempre esta gente, | Só valida á emoção atravez da saudade futura, | Da saudade, esquecimento que se lembra, | Da saudade, engano que se deslembra da realidade, | Da saudade, remota sensação do incerto» (2014: 178).

No âmbito perceptivo também se insere a ocorrência da «sensação» no poema *Quando nos iremos, ah quando iremos de aqui*. A «remota sensação do incerto» assinala a consciência de algo como ponto de partida que *afectará* o sujeito, podendo despoletar o medo ou a angústia ou qualquer outra disposição. Mas a sensação a que se refere Campos não é nenhuma destas «emoções»: o que está em causa é a noção de um desconhecido, cuja compreensão já despoletou uma reacção emotiva que se prolongará ou será modificada perante o que a vida apresentar ao sujeito.

6) «Ah, balouçado | Na sensação das ondas, | Ah, embalado | Na idéa tão confortavel de hoje ainda não ser amanhã, | De pelo menos neste momento não ter responsabilidades nenhuma, | De não ter personalidade propriamente, mas sentir-me alli, | Em cima da cadeira como um livro que a sueca alli deixasse» (214: 180).

No poema que começa *Encostei-me para traz na cadeira de convez e fechei os olhos*, a sensação de Campos aproxima-se da apatia perante a vida, i.e., uma espécie de momento de indiferença, de inércia, como «um livro» deixado, como um objecto que

apenas *existe*. Trata-se, portanto, de uma reacção ao mundo, mas que leva o poeta a uma espécie de adormecimento da impressão da vida⁶⁰.

7) «Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu. | Estou hoje dividido entre a lealdade que devo | Á Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fóra, | E á sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.» (2014: 200).

A percepção volta a estar salientada no poema *Tabacaria*. Estes versos salientam a dualidade entre *a impressão da vida*, em que a realidade se apreende enquanto *o que se mostra*, e a consciência de que este assentimento à vida é uma ilusão, uma vez que só se tem acesso ao mundo através das sensações, de tal modo que o próprio acesso já está condicionado⁶¹.

8) Em *Insomnia*: «Tenho somno, não durmo, sinto e não sei em que sentir. | Sou uma sensação sem pessoa correspondente, | Uma abstracção de autoconsciencia sem de quê, | Salvo o necessario para sentir consciencia, | Salvo – sei lá salvo o quê...» (2014: 224).

Estes versos são particularmente interessantes por chamarem a atenção para o dogma da personalidade. Recordemos que Pessoa indica que a sensação é a única realidade do sujeito e que o sensacionista não tem personalidade, de modo que se torna claro aquilo que Campos expressa aqui: o sujeito é apenas uma sensação de si mesmo, sem que seja possível delimitar um «si mesmo» quando toda a vida faz parte do seu desejo, i.e., a existência de um núcleo – a que se chama personalidade – não implica que *esteja preenchido*, ou que seja definível: o núcleo de Campos é, como veremos, vazio. Trata-se, portanto, de uma abstracção de si mesmo, um simples apontar para si enquanto

⁶⁰ Os momentos de indiferença ou de apatia que caracterizam o sujeito, e que o poeta, apesar da sua intensidade perante a vida, também tem, estão expressos de diversas formas. Uma descrição muito clara destes momentos pode ser encontrada no poema *Vaivém*, de Luísa Dacosta: «Nem choro, | nem canto. | Só um ir| e um vir, | incessante, | indiferente. | Onda vai, | onda vem. | Como se a mágoa | e a alegria do mundo | se tivessem apagado» (2011: 44)

⁶¹ Kierkegaard, numa nota dos seus *Papirer*, indica: «quantos experienciam as diferentes impressões da vida do mesmo modo que as ondas desenhavam figuras na areia e imediatamente depois as apagam sem deixarem vestígios.» (AA 12)

momento sensitivo, sem que haja um referente concreto, i.e., um núcleo delimitado em que essa sensação se insira.

9) «Nunca, por mais que viaje, por mais que conheça | O sahir de um lugar, o chegar a um lugar, conhecido ou desconhecido, | Perco, ao partir, ao chegar, e na linha mobil que os une, | A sensação de arrepio, o medo do novo, a nausea – | Aquella nausea que é o sentimento que sabe que o corpo tem a alma.» (2014: 237)

No poema *Nunca, por mais que viaje, por mais que conheça*, Campos destaca simultaneamente uma experiência física e disposicional: o surgimento da «sensação de arrepio» (no corpo) que se associa ao «medo do novo» (disposicional) e à «nausea» (física). Trata-se de um jogo em que a disposição e a fisicalidade interferem mutuamente no sujeito: o arrepio e a náusea surgem como indicadores de uma disposição – o medo –, da qual o sujeito é consciente.

10) «Mais vale o classico seguro, | Mais vale o soneto constante, | Mais vale qualquer coisa, ainda que má, | Que os arredores inconstruidos duma qualquer coisa boa... | «Tenho a minha alma!» | Não, não tens: tens a sensação d'ella. | Cuidado com a sensação! | Muitas vezes é dos outros, | E muitas vezes é nossa | Só pelo accidente estonteado de a sentirmos...» (2014: 309).

No poema *Tantos poemas contemporaneos*, Campos chama a atenção para a consciência da sensação como único meio de se ter acesso a ela, de a reconhecer enquanto tal. Os versos citados revelam vários elementos significativos. Ter a sensação da alma equivale a ter consciência de se sentir e a ter consciência de se constituir enquanto algo mais do que um corpo – do que matéria palpável; a alusão à sensação dos outros deriva de sentirmos mediante a nossa relação com o mundo – as sensações surgem no contacto com as coisas, com as pessoas, em suma, com as experiências e, muitas vezes, as sensações são «empáticas», i.e., surgem no contacto com sensações análogas exteriores, como sucede, por exemplo, na sensação de tristeza que sentimos por outrem estar triste; mas também surgem no mero contacto com as coisas do mundo, em si, que não têm sensações, mas que as causam no sujeito. Assim, o tipo de sensação que Campos expressa aqui é, por conseguinte, a afinação que se tem com o mundo e, neste sentido, está em causa a disposição.

11) «Não: tudo menos ter razão! | Tudo menos importar-me com a humanidade! | Tudo menos ceder ao humanitarismo! | De que serve uma sensação se há uma razão exterior para ela?» (2014: 340).

No poema que começa *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa*, o poeta salienta novamente a disposição enquanto tom que condiciona a relação com o exterior, de tal forma que se refere ao facto de a sensação surgir como *reacção ao mundo*.

12) «Não. Cansaço porquê? | É uma sensação abstracta | Da vida concreta – | Qualquer coisa como um grito | Por dar, | Qualquer coisa como uma angústia | Por sofrer, | Ou por sofrer completamente, | Ou por sofrer como... | Sim, ou por sofrer como... | Isso mesmo, como...» (2014: 347-348)

No poema *Não, não é cansaço*, os seus versos revelam a opacidade da sensação, ou, neste caso, da disposição. O poeta não tem uma noção clara do que sente, mas está dependente de conceitos dados – de reconhecimento do que sentiu outrora e que identifica como cansaço: neste exemplo, porém, a identificação é parcial e, enquanto tal, Campos não reconhece aquilo que sente como «cansaço», mas como algo que não é bem isso nem é outra disposição familiar. Trata-se, portanto, de uma «sensação» que não se identifica plenamente com outras, que apresenta novos matizes que não são identificáveis senão por aproximação.

13) Num fragmento solto, o poeta assinala: «Ah, por uma nova sensação physica | Pela qual eu possuisse o universo inteiro, | Um novo tacto que fizesse pertencer-me, | A meu ser possuidor physicamente, | O universo com todos os seus sóes e as suas estrellas | E as vidas multiplas das suas almas...» (2014: 360).

É muito clara, neste último exemplo, a identificação da sensação física: não é, como em versos anteriores, a disposição, mas o fenómeno da sensação propriamente dito, i.e., a experiência física enquanto modo de contacto (e de «posse») com o mundo.

Estes exemplos permitem depreender como a «sensação» é empregue em diversos sentidos: «impressão», «disposição» e «sensação física». Na linguagem comum, esta

pluralidade de sentidos também se pode encontrar: expressões como «tive a sensação de que isto não estava bem», «há uma sensação de angústia que paira», «gosto da sensação de calor», etc. No caso de Pessoa, e do seu «Sensacionismo», a sensação é fundamental. Mas o que importa agora esclarecer é se a «sensação», tal como é usada pelo poeta, nomeadamente através de Campos, não compreende outros fenómenos a que é necessário dar o devido lugar, como a disposição. Torna-se necessário, por isso, avaliar em que consiste «Sentir tudo de todas as maneiras».

O modo como o âmbito conceptual está imediatamente associado a qualquer contacto com o mundo, dado que a estrutura do homem é intrinsecamente linguística, já foi previamente referido. O que Pessoa refere como a atitude mental subjacente à sensação tem dois sentidos: por um lado, o reconhecimento dos objectos vistos, que implica os conceitos; por outro lado, a consciência da sensação, que se prende com o sujeito «saber que sente», i.e., reconhecer que sente e o que sente. Porém, o reconhecimento do que se sente tem, ainda, matizes diferentes: podemos reconhecer uma sensação física – no corpo – e esta é, efectivamente, a que corresponde a sensação – uma dor, uma indisposição, um calafrio, etc. Trata-se de manifestações do corpo que se sentem enquanto tais, i.e., como concretas e localizadas. Ou a consciência de uma sensação que não é concreta nem localizada, que parece existir «dentro de nós», sem que se consiga identificar onde, sem que tenha uma existência física – aquilo que se denomina por emoção, sentimento ou, mais correctamente, disposição.

A disposição é um fenómeno mais complexo, que é preciso elucidar. Não é, como vimos, o mesmo que sentir algo no corpo; é «sentir algo» que não conseguimos localizar, mas que se torna condicionador da vida do sujeito. A tristeza, a alegria, o aborrecimento, o amor, etc., são de uma natureza muito diferente das sensações físicas. Não se tem uma noção clara do que elas são, nem, muitas vezes, do que as causa – são obscuras. Nem se tem consciência da sua influência no modo como lidamos com o mundo. Não se é consciente de estar sempre em movimento o fundo disposicional nem do que o compõe. Nem tão-pouco do que o origina.

O fundo emocional do sujeito é mais complexo do que à partida se pressupõe, de tal modo que é possível diferenciar vários fenómenos que recaem sob o mesmo âmbito, como sensação, emoção e disposição. Como indica McCarthy,

When we speak of moods and emotions, we are not entirely in the vague and imprecise area that some might suppose. Emotions are not irrational eruptions, nor are moods, when their deeper meaning is probed. There is precise emotion as well as vague emotion. Emotions belong as essentially to a person as does reason, and they explain themselves when probed. Emotional life like intellectual life is subject to greater refinement. Types of emotions and sub-divisions into feelings, moods, agitations, etc., can be distinguished. (1978: 123).

Porém, se este âmbito não é completamente obscuro, também não parece ser claro para a maioria dos sujeitos. Num estudo sobre as principais disposições na obra de Kierkegaard, McCarthy salienta:

The term mood in Danish, *Stemning* (German: *Stimmung*), suggests «attunement». One is always «attuned,» and thus always in a mood. One is always in a «frame of mind» which influences the entire emotional and psychological life, the extent of the influence depending upon the intensity of the particular mood [...]. For Heidegger, one always has mood. Moreover, «A mood makes manifest ‘how one is, and how one is faring’.» What one must do, according to Heidegger, is to «give in» to mood. He writes that it is an everyday matter for the individual (*Dasein*) not to give in to moods, and thus not to follow up their disclosure. «*Dasein* can, should, and must, through knowledge and will, become master of its moods.» [...] Here Heidegger is in perfect accord with Kierkegaard. For this is exactly what Kierkegaard calls for: (1) mastery of mood, by making an act of will and passing into and through mood, in order to come to the disclosure moods brings about the self, and (2) higher consciousness (1978: 124-125).

Como se depreende deste trecho, a disposição funciona como meio de estabelecer uma relação do sujeito com o mundo (e através desta relação, consigo mesmo), na medida em que pode clarificar o seu modo de estar no mundo. É de notar que esta relação não pressupõe, à partida, a existência de um objecto «fora» do sujeito que a despolete, mas também não invalida essa possibilidade: o homem depara-se com o «exterior» continuamente e pode ser um dos seus elementos que influencie o surgimento da

disposição; sucede também, no entanto, que certas disposições não se associam a nenhum objecto específico, não requerem objecto exterior, de modo que o sujeito não lhe consegue associar uma causa, como sucede com a angústia, por exemplo. Não podemos, porém, esquecer que esta falta de clareza não implica que não haja uma causa – o homem está continuamente inserido no mundo, numa relação perpétua com ele, e, deste modo, não é possível estabelecer uma cisão absoluta entre sujeito e mundo. O mundo é parte intrínseca do sujeito e vice-versa. Por conseguinte, a disposição, se é constituinte fundamental da relação do sujeito consigo mesmo, não está isenta da influência do mundo onde aquele se orienta e que lhe apresenta as possibilidades da vida. Ou seja, a vida é mais do que o mundo que extravasa o sujeito – é o próprio sujeito integrado no mundo. E, por conseguinte, a expressão «pôr as coisas à disposição do sujeito» é precisa: as possibilidades são, enquanto tal, postas perante a disposição. E é a disposição que as caracteriza de algum modo. Assim, há uma clara diferença entre a sensação, em sentido estrito e limitado, e a disposição. A sensação faz parte da estrutura emotiva, mas manifesta-se de modo superficial, i.e., de acordo com as funções dos órgãos que se revelam através do corpo, ao passo que a disposição é um fenómeno mais profundo que está imediatamente activo na própria existência do sujeito, na medida em que se revela como um «estado de alma», como a relação do ser com o mundo. Os dois fenómenos estão necessariamente ligados: se as impressões do homem são adquiridas pelos órgãos sensoriais, que dão origem à sensação, a disposição surge como fenómeno de fundo que influencia essas impressões e, por conseguinte, a sensação. Deste modo, o que está em causa é uma série de níveis que fazem parte de uma complexa estrutura emocional. Não esqueçamos, ainda, que essa estrutura está relacionada com a estrutura conceptual, na medida em que as impressões pressupõem a aquisição de conceitos que reconhecem as coisas do mundo e as emoções.

Quando Pessoa define o Sensacionismo, não tem em conta a diferença entre sensação e disposição, conferindo àquela uma definição lata, que constitui o centro de toda a estrutura emotiva, onde se incluem as impressões, as sensações propriamente ditas e as disposições. Mas esta distinção é fundamental, na medida em que não é a sensação em sentido estrito que está no centro da visão da vida do poeta: é a disposição que confere *determinado tom* às possibilidades, dando-lhes uma forma que será essencial para a relação do sujeito com o mundo (dentro do âmbito da vida do sujeito). Ou seja, as coisas do mundo já têm sentidos funcionais quando o sujeito as reconhece – pelos conceitos –,

mas o tom desses fenómenos é, em cada caso, dependente do próprio sujeito, de tal modo que «anuncia» o tom em que o sujeito está instalado. Por exemplo, quando o homem sente tristeza, todas as suas impressões estão «subjugadas» a essa tonalidade, como se houvesse um véu que as cobrisse. Como indica Nuno Ferro:

Uma disposição é *uma forma* de contacto com as coisas, de tal modo que as coisas adquirem a tonalidade da forma desse contacto. Não se trata apenas, portanto, de que pelas disposições o sujeito se relaciona com o mundo; trata-se de que, por isso mesmo, o mundo adquire, em cada caso, a «cor», o sentido dessa relação. De um modo geral, isso significa que o mundo não se apresenta habitualmente como um «mundo aí», inerte e mudo, mas sim dado de uma determinada forma, com um rosto, por assim dizer. Ou, o que é de facto a mesma coisa, o mundo surge «para mim» como âmbito ou espaço de execução da «minha vida». E as coisas do mundo são as possibilidades que a vida tem por bem dispensar-me para que «eu» me possa desempenhar de alguma maneira. Como resultado deste estado de coisas, as possibilidades que o mundo me dispensa estão como que animadas pela «minha» própria vida, pela relação que estabelecem «comigo», e estão animadas porque, de modo muito geral, são como que «antecipações possíveis de mim». A natureza viva ou animada das possibilidades, apesar da metáfora, significa algo que se percebe com facilidade: de modo mais ou menos explícito, o sujeito reconhece nelas, não a sua pura estrutura formal, mas a afecção que produzem nele: o tom das possibilidades é a ressonância objectiva do que se passa no sujeito. Esta situação ocorre igualmente também naquelas possibilidades – que habitualmente são a esmagadora maioria – que o sujeito considera «indiferentes» ou que nem reconhece normalmente como possibilidades. Tais possibilidades, ainda que se passe por elas como se fossem nada, sem reparar, recebem ainda o seu sentido do espaço/âmbito no qual estão localizadas, e que *não negam*: o seu carácter indiferente e aparentemente neutro não corresponde, de maneira nenhuma, à suspensão ou anulação do carácter existencial do mundo. As possibilidades podem ser «indiferentes», mas são congruentes com um horizonte de não indiferença e podem, sem esforço nem violência, sem alteração de forma de acontecimento, tornar-se não indiferentes de um momento para outro. Ou seja, as possibilidades que dizemos serem neutras ou «nada» não são momentos absolutamente inertes,

mas estão suportadas por uma região animada; são zonas quase sem relevo num mapa *todo* ele significativo, o que é totalmente diferente. (2008: 951)

Estas considerações servem para esclarecer em que medida a âncora fundamental do sujeito é a disposição: é ela que determina os tons da sua relação com o mundo. É através dela que o mundo ganha determinada cor ou afinação. É mediante ela que se abre a possibilidade de acesso ao próprio sujeito. Por isso, Heidegger chama a atenção para a necessidade de o sujeito mergulhar nas suas disposições, uma vez que elas permitem elucidar o próprio indivíduo. Tendo isto em conta, cumpre agora ver que a disposição é fulcral na compreensão do ponto de vista do poeta. Se o homem comum vê a vida como dotada de fenómenos desejáveis e indiferentes, o poeta experiencia uma absoluta atracção por tudo o que a vida contém. Geralmente, o sujeito não tem consciência do seu alfabeto disposicional⁶² excepto quando uma das disposições se manifesta claramente – a tristeza, a alegria, etc –, de tal forma que não lhes confere primazia em relação a uma percepção conceptual. Ou seja, para o sujeito comum, há momentos diferentes no seu estar no mundo: primeiro, a acção dos sentidos, a compreensão do mundo; depois, o surgimento emocional que deriva dessa compreensão. Há, por conseguinte, para o sujeito, uma primazia do pensamento em relação à disposição. O que o poeta vem mostrar, porém, é que esta visão é incorrecta: a primazia está na disposição, não obstante coexistir com outras faculdades, designadamente a do pensamento. A coexistência das estruturas em nada invalida a importância disposicional: o que o poeta revela é a lucidez de que é através da disposição que se estabelecem formas de relacionamento com o mundo e, por isso, é a disposição que funciona como elemento fundamental. Deste modo, o poeta deseja «sentir tudo de todas as maneiras», uma vez que o seu alfabeto disposicional assegura a clarificação do modo de relacionamento com o mundo, chamando a atenção do sujeito para si mesmo. Ou seja, se o sujeito comum confere ao «sentir» uma função de algum modo secundária, o poeta pretende mergulhar completamente na disposição, como Heidegger sugeria. A atenção ao alfabeto disposicional⁶³ permite acesso ao próprio sujeito e ao modo como está no mundo. O que está então em causa é, como vimos, a agudização da consciência e a relação fundamental entre vida, poeta e linguagem: se o

⁶² Por alfabeto disposicional entende-se o conjunto de disposições possíveis do sujeito.

⁶³ No caso do poeta, está em causa uma rotação constante de disposições, de tal modo que ele experiencia todo o alfabeto disposicional, explorando constantemente novos modos de relacionamento com o mundo e consigo mesmo.

poeta tem uma determinada impressão da vida, que o contacto com o mundo determina, surge, no poeta, a necessidade de exprimir essa mesma impressão, de tal modo que o resultado dessa necessidade é a poesia. Assim, a poesia pretende dar conta da própria vida⁶⁴.

Com estas prévias considerações, pretende-se agora fazer uma análise de outras odes de Álvaro de Campos, no seguimento do que foi feito com a *Ode Marítima* no capítulo anterior. Esta leitura elucidará o que foi referido previamente: a primazia das disposições na relação do poeta com a vida. Não é possível uma análise profunda de todos os poemas assinados pelo heterónimo e a selecção das grandes odes prende-se com o facto de assinalarem com maior clareza a sua paixão pelo todo da vida através da rotação disposicional que a assegura.

IV. 2) *Ode Triunfal*

A *Ode Triunfal*, como se sabe, foi o primeiro grande poema a ser publicado no *Orpheu*, em 1915. Considerada como uma apologia do mundo moderno e da industrialização – com aparente cunho futurista –, a Ode deve ser lida como uma das manifestações do Sensacionismo. Mas, como vimos, este movimento, que defende a supremacia da sensação, não tem em conta a diferenciação entre aquela e a disposição. Assim, o que se pretende agora é estabelecer esta distinção, através do próprio poema, assinalando que está fundamentalmente em causa o fenómeno da disposição. Mas o próprio título da ode é esclarecedor: não é de todo insignificante que esta Ode – a primeira a surgir – tenha como caracterizador o adjectivo «triumfal», uma vez que é precisamente isso que está em causa – todo o canto à vida é um triunfo, todo o canto crescente que o poema apresenta está dirigido para o triunfo, mas também se define, enquanto anúncio que aumenta de intensidade, como fundamentalmente triunfal. Por outras palavras, a consciência da totalidade da vida, tal como o poeta a vê, é o grande momento do sujeito – e, por isso, marcadamente triunfal⁶⁵.

⁶⁴ Kierkegaard, nos *Papirer*, indica: «Toda a poesia é uma glorificação (i.e., transfiguração) da vida através da sua clarificação (na medida em que é explicada, iluminada, desenvolvida, etc.). É verdadeiramente incrível que a linguagem tenha esta ambígua ambiguidade.» (II A 352)

⁶⁵ É de notar que Fernando Pessoa planeou um projecto intitulado «Arco de Triumpho», que englobaria as grandes odes de Campos (vd. Pessoa, 2014); e que um dos seus contos, intitulado *O Maior Triunfo*, revela uma personagem que *sentia e lidava com todas as possibilidades da vida*: «Vive nas dores e nas alegrias

O que parece à primeira vista óbvio é, na verdade, a sensação física como desejo predominante no poeta: um desejo que impele a uma fusão do sujeito com os objectos que vê ou imagina, uma intersecção física que anule as fronteiras entre aquilo que o poeta sente através do corpo e a fisicalidade dos próprios objectos. Mas não está apenas em causa este desejo de fusão: o que Campos imediatamente nos revela na *Ode Triunfal* é que a sensação física denuncia o desejo: «Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica | Tenho febre e escrevo. | Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, | Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos» (2014: 48).

A descrição do poeta mantém-se num registo que incide especialmente na necessidade de sentir com o corpo os fenómenos que lhe são exteriores, com os quais estabelece uma relação através dos sentidos:

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fóra e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fóra,
Por todas as papilas fóra de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (2014: 48)

Esta estrofe, no início do poema, serve como introdução para elementos que já analisámos na *Ode Marítima*: a enumeração de objectos, a necessidade de sentir e de fazer parte de cada um, a compulsão pelo todo da vida. Note-se que, no trecho citado, Campos afirma o centro da sua febre: «vos querer cantar com um excesso | De expressão de todas as minhas sensações». Todas as sensações de Campos não são apenas aquelas que

alheias, Whitman olímpico, Proteu da compreensão, sem partilhar de vivê-las realmente. Pode, a seu talante, embarcar ou ficar nas partidas de navios – e pode ficar e embarcar ao mesmo tempo, porque não embarca nem fica. Este com todas em todas as sensações de todas as horas da sua vida. Assistiu, olhando pelos olhos e pelos corações dos protagonistas, a todas as tragédias da terra. Com os que renunciaram renunciou. Caiu em todas as batalhas, ficando vencedor delas. Venceu a sua alegria e a sua dor, vivendo toda a alegria e toda a dor do mundo» (2015b: 189-190)

fisicamente vai descrevendo – os nervos, as papilas, os lábios secos, a cabeça que arde, etc. – mas efectivamente as disposições que esta relação com o mundo subentende e fomenta. O desejo que Campos expressa aqui não é diferente daquele que expressa nos outros poemas: na *Ode Marítima*, o poeta procura a vida marítima como meio de aceder à vida na sua totalidade; na *Ode Triunfal*, é a engenharia que se sobrepõe como ponto central, mas o objectivo é o mesmo: a vida no seu todo, manifestada através de elementos concretos. E, neste sentido, Campos afirma:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de ólios e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! (2014: 49)

A ânsia do poeta é evidente neste trecho, quando salienta não só o desejo de sentir as coisas do mundo – os objectos da vida moderna – mas também de ser parte delas, absorvê-las em si mesmo, tornando-as constituintes da sua natureza, de modo que se tornasse «completo como uma máquina!». A insatisfação de uma existência incompleta contrasta com a aparente completude de fenómenos exteriores – os objectos inanimados surgem como um «todo» fechado que escapa ao sujeito que os percepção. Um todo que se manifesta na diversidade, na enumeração de vários objectos distintos, nas listas de fenómenos que ultrapassam o homem e que remetem para o fundo a que pertencem – a vida. A totalidade da vida é composta por inúmeros constituintes, de que o homem faz parte, mas que sente como estando para além dele, como tendo uma fisicalidade que não é a sua, como tendo uma natureza que não apreende senão parcialmente, de modo condicionado, mediante um «estar ao lado» que nunca é verdadeiramente um estar ao lado, mas também não é um real «estar nas coisas». E se os objectos inanimados detêm esta possibilidade de não pertença a não ser a si mesmos, ainda mais esta situação se torna clara com os homens:

Hé-la as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la foule*!
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos;
Membros evidentes de clubs aristocráticos;
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colête
De algibeira a algibeira!
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
Presença demasiadamente acentuada das cocottes;
Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
Das burguezinhas, mãe e filha geralmente,
Que andam na rua com um fim qualquer;
A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;
E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
E afinal tem alma lá dentro!
(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!) (2014: 50)

Sentir *tudo o que passa* é, sem dúvida, o mote de Campos. A consciência da efemeridade da vida origina uma maior ânsia de a absorver, o desejo de não perder um único momento, como a *Ode Marítima* também esclareceu. Mas estar ciente disto implica, ainda, a consciência da parcialidade a que a percepção está sujeita, de forma que não se tem acesso ao «interior» do homem. A opacidade é lata – o homem desconhece-se a si mesmo e desconhece os demais. É esse desconhecimento que fomenta o querer saber. Mas este querer saber não é dirigido a cada elemento em particular – ele é dirigido à vida no seu todo e, enquanto tal, necessita de cada elemento em particular. Por isso, não bastam os fenómenos inumanos: cada ser é parte do mesmo núcleo, detentor de uma parte da totalidade da vida, tornando-se referente dela. O encontro com a vida faz-se pelos seus componentes, realiza-se parcialmente, mas pressupondo sempre um fundo que o ultrapassa, constituído por camadas ou níveis encaixados: a rua que faz parte de uma cidade, que faz parte de um país, que faz parte de um continente, etc. Assim, Campos denuncia o seu desejo pelas possibilidades que cada homem representa, pois são possibilidades da vida. Ser cada um dos sujeitos significa estar mais perto do fundo da vida como um todo. E, deste modo, não há lugar para a valorização diferenciada das

possibilidades, o que leva Campos a desejar ser o *souteneur disto tudo*. A noção de *souteneur* é fundamental na compreensão do ponto de vista do poeta: é aquele que vê, que observa, que tem uma compulsão pela vida alheia, que se sente *vivo através da sua observação*. O poeta é, assim, um *souteneur da totalidade da vida*. Mas esta condição também chama a atenção para a impossibilidade de diferenciar possibilidades – cada possibilidade surge tão necessária como todas as demais –, o que levanta o problema da ausência de valorização dos fenómenos da vida. Para o poeta, a vida não surge regulada pela diferença entre o bem e o mal:

A maravilhosa belesa das corrupções políticas,
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o comêta dum regicídio
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!
Notícias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Notícias *passez à-la-caisse*, grandes crimes –
Duas colunas dêles passando para a segunda página!
O cheiro frêsko a tinta de tipografia!
Os cartazes postos ha pouco, molhados!
Vients-de-paraître amarelos com uma cinta branca! (2014: 50-51)

A paixão do poeta pelos fenómenos da vida não tem direcções: ela espelha-se em tudo o que os seus sentidos captam, de modo frenético:

Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de todas as maneiras,
Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
Ah, como todos os meus sentidos teem cio de vós! (2014: 51)

A *Ode Triunfal* é, portanto, uma enumeração de coisas da vida, momentos da sua totalidade que despertam o interesse do poeta, que o mantêm em permanente insatisfação por não fazerem parte da sua natureza: «Eh lá o interesse por tudo na vida, | Porque tudo é a vida» (2014: 52). Sentir este tudo que é a vida exerce um fascínio quase doentio em Campos, que o deseja sentir no próprio corpo como meio mais imediato e próximo:

Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios! [...]
Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!
Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas,
E ser levantado da rua cheio de sangue. (2014: 53)

Trata-se de uma passagem que a *Ode Marítima* também revelou: não basta sentir tudo de todas as maneiras – é necessário ser todas as coisas de todas as maneiras. Ser cada um dos fenómenos é o modo de sentir efectivamente cada um deles, é saber o que é ser outro. Mas se as sensações de ordem física se impõem nestas passagens da *Ode Triunfal*, indicam, também, uma estrutura emocional mais profunda que radica numa relação específica com o mundo, de cariz disposicional. Importa, por isso, ter doravante em conta, neste poema e nas demais odes, as disposições que o poeta revela através da sua febre de ser «toda a gente e toda a parte» (2014: 56). O que se depreende da sua descrição na *Ode Triunfal* é uma paixão pela vida na sua totalidade, que suscita momentos de alegria e de desespero, de esperança e de desalento, de fúria e de frustração. Menos expressiva do que a *Ode Marítima*, não evita, no entanto, uma alusão fundamental na compreensão da natureza do poeta: a infância como âncora da sua vida presente, que surge no meio da sua ânsia como uma memória simultaneamente terna e dolorosa:

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.

A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...) (2014: 54)

No meio de uma descrição entusiasmada pelo que a vida lhe oferece, a infância é um momento repentino que a própria vida invoca no poeta, salientando uma mudança radical de perspectiva: dos vários constituintes da vida, foca-se um instante do passado que contém em si a totalidade da vida. Do êxtase pelo que a vida do presente apresenta, o poeta passa repentinamente para a melancolia que a rememoração da infância origina, assinalando um contraste evidente entre o passado perdido e o presente inalcançável, onde «a minha infância era outra coisa | Do que eu sou hoje» (2014: 54).

Os mesmos vectores podem ser encontrados nas outras grandes odes de Campos, em que as disposições estão assinaladas com maior nitidez. Veremos que em cada um dos poemas há um elemento central que o estrutura, mas que serve apenas como âncora para denunciar a mesma paixão pela vida no seu todo.

IV. 3) Saudação a Walt Whitman

A *Saudação a Walt Whitman*, uma das odes inacabadas de Campos, assinala a capital influência do poeta americano no pensamento do heterónimo. No entanto, a análise desta ode exige primeiramente uma leitura da conhecida obra *Leaves of Grass*, de Whitman, que permitirá constatar diversas semelhanças com a visão de Campos, mas também algumas diferenças que importa estabelecer. Após a leitura dos dois grandes poemas, poderemos ter uma noção mais clara dos elementos em causa e das influências que Whitman exerce em Campos.

a) Walt Whitman: *Leaves of Grass*

Leaves of Grass é, sem dúvida, uma das influências mais marcantes na visão de Álvaro de Campos. O que se pretende aqui fazer é uma análise breve de alguns momentos

dos poemas de Whitman, que permitirão estabelecer uma clara proximidade com o que Campos oferece nas suas grandes odes, nomeadamente através de um conceito amplamente discutido na obra do poeta americano – a ideia de democracia. Esta noção, que é frequentemente explícita na poesia de Whitman, e que está velada na poesia de Campos, é fundamental para a compreensão da natureza do poeta. O desejo da totalidade da vida, que ambos evidenciam, está intimamente ligada ao conceito de democracia, entendido como poder equitativo do povo. Mas o conceito é mais do que uma ideia política: ela funda-se numa noção de igualdade que abarca todos os sujeitos, i.e., no facto de não haver sobreposição de nenhum fenómeno em relação a outro e é esta ideia que surge como fundamental na natureza do poeta. O desejo de ser cada um dos elementos da vida implica que cada um tem o mesmo significado do que os demais, de modo que está presente a *igualdade* de sentidos. Ser democrático pressupõe conceder voz a todos os sujeitos e é precisamente isto que sucede na poesia de Whitman (e, por extensão, na de Campos). *Leaves of Grass* constitui-se como um conjunto de poemas direccionados à vida no seu conjunto, trazendo à luz cada um dos seus componentes. Cada homem, mulher e criança; cada animal; cada objecto, cada acção, etc⁶⁶. A apologia de Whitman não é estritamente humana: ela confere à humanidade um lugar tão relevante como o de qualquer outro fenómeno. E é esta dimensão neutral, de algum modo, que torna tudo valorativo, tudo *igualmente valorativo*. Importa, por isso, fazer uma breve análise dos seus versos.

Whitman indica num dos seus poemas:

One's-self I sing, a separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.
Of physiology from top to toe I sing,
Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse
I say the Form complete is worthier far,
The Female equally with the Male I sing.

⁶⁶ Prado Coelho também salienta esta dimensão universal da poesia de Whitman: «[Whitman] falava, exortava, como um poeta de nova espécie. No seu coração cabiam todas as crenças, todos os saberes, todas as raças; identificava-se com a humanidade inteira, no sangue, no crime, na dor, na alegria, na piedade, no trabalho. As suas *Leaves of Grass* são a epopeia das multidões anónimas em marcha para um futuro melhor, sob o signo da camaradagem. Místico da matéria, estudante da alegria de viver em todas as dimensões, ensinava aos outros a beleza do que é» (p. 60)

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing. (Whitman, 1909: 15)

Nestes versos, Whitman aponta algumas directrizes fundamentais: o canto do eu não é uma afirmação subjectiva, não se refere ao poeta estritamente, mas ao Homem no sentido mais completo – a todos os homens, através de cada um deles. A «Forma completa» revela esta dimensão: não se trata de um fenómeno em particular, de um homem em particular, de um estado de alma em particular. Trata-se, sim, do todo para que remete cada elemento constitutivo, a conjugação final que dá forma a algo – uma forma que ultrapassa cada parcela, mas que é entrevista através dela. Neste caso, o homem está no centro do seu poema, mas de tal modo que não é um homem determinado, mas o homem enquanto *comum humano*, enquanto contendo cada um dos exemplares da humanidade: homens, mulheres, crianças, etc. Mas também importa ter em atenção a referência ao «Homem Moderno» de Whitman, uma vez que é sobre ele que este poema incide. O homem moderno é a humanidade coeva de Whitman, aquela com que ele se depara imediatamente. O contacto com o mundo que Whitman anuncia não é, contudo, meramente humano: qualquer fenómeno da vida é significativo, dado que remete para aquilo que está realmente em causa – a vida na sua totalidade. O poeta é uma espécie de recipiente passivo, posto perante as possibilidades ou os fenómenos da vida, reagindo a eles, mas é esta passividade que salienta uma aguda consciência da vida:

Me imperturbe, standing at ease in Nature,
Master of all or mistress of all, aplomb in the midst of irrational things,
Imbued as they, passive, receptive, silent as they,
Finding my occupation, poverty, notoriety, foibles, crimes, less important than I
thought,
Me toward the Mexican sea, or in the Mannahatta or the Tennessee, or far north
or inland
A river man, or a man of the woods or of any farm-life of these States or of the
coast, or the lakes or Kanada,
Me wherever my life is lived, O to be self-balanced for contingencies,

To confront nights, storms, hunger, ridicule, accidents, rebuffs, as the trees and animals do. (1909: 23)

A consciência da sua passividade é uma das características fundamentais do poeta, que vê o mundo, mas encontra-se à distância: a sua vida é vivida através de outros, uma vez que é pela observação do alheio que o poeta «preenche» a sua vida individual. O desejo de enfrentar os desaires da vida de um modo automático, como «fazem as árvores e os animais», acentua o lado passivo de Whitman e a sua identificação com o todo da vida. Não é suficiente reagir à vida enquanto sujeito: é necessário reagir enquanto cada um dos outros fenómenos, «no centro das coisas irracionais» que fazem parte da vida. Assim, não é apenas o homem que está em causa, mas uma identificação com cada componente da vida. Por isso, o poeta indica que a sua poesia não se refere a momentos ou elementos específicos, mas ao todo: « I will not make poems with reference to parts, | But I will make poems, songs, thoughts, with reference to ensemble, | And I will not sing with reference to a day, but with reference to all days» (1909: 34). Cantar a vida na sua imensidão implica, por conseguinte, uma abolição da escolha: tudo o que a vida contém é igualmente significativo e, nesta medida, está-se perante a ausência de condicionamentos éticos, quando a beleza se distribui por cada um dos fenómenos da vida:

The little one sleeps in its cradle,
I lift the gauze and look a long time, and silently brush away flies with my hand.

The youngster and the red-faced girl turn aside up the bushy hill.
I peeringly view them from the top.

The suicide sprawls on the bloody floor of the bedroom,
I witness the corpse with its dabbled hair, I note where the pistol has fallen.

[...]

The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,
The excited crowd, the policeman with his star quickly working his passage to the
centre of the crowd,
The impassive stones that receive and return so many echoes,

What groans of over-fed or half-starv'd who fall sunstruck or in fits,
What exclamations of women taken suddenly who hurry home and give birth to
babes,
[...]
Arrests of criminals, slights, adulterous offers made, acceptances, rejections with
convex lips,
I mind them or the show or resonance of them – I come and I depart. (1909: 45-
46)

Qualquer manifestação da vida chama a atenção do poeta, que deambula entre aquilo que é posto à sua disposição. A vida é um palco de acções e de possibilidades a que Whitman «acorre» como espectador permanente⁶⁷. Ele é, por isso, um observador da vida, que a atravessa fascinado por tudo o que ela contém. Mas este fascínio deriva, também, da sua passividade: a relação que tem com a vida é, em todos estes casos, «exterior» aos fenómenos. Mas a sua exterioridade não implica, no entanto, nenhuma indiferença: a paixão pela vida está presente em cada momento e é por essa paixão que o poeta não pode, em última instância, viver as possibilidades que vê. Não apenas porque uma vida quotidiana é insuficiente, mas porque viver anularia a sua função de observador. A noção de travessia pela vida, fundamental na natureza do poeta, depreende-se facilmente das últimas palavras de Whitman – «venho e vou». Em permanente diversidade, a vida leva o poeta a saltar de possibilidade em possibilidade, sem que esteja em causa um valor ético: o bem e o mal não fazem parte do relacionamento do poeta com o mundo, como o próprio explicita:

I am not the poet of goodness only, I do not decline to be the poet of wickedness
also.

What blurt is this about virtue and about vice?

⁶⁷ A noção de «espectador» da vida está intimamente ligado à noção de «espectador de si mesmo», na medida em que o poeta é fortemente reflexivo. Amiel descreve com precisão a consciência desta condição: «Mon privilège c'est d'assister au drame de ma vie, d'avoir conscience de la tragi-comédie de ma propre destinée, et plus que cela d'avoir le secret du tragi-comique lui-même, c'est-à-dire de ne pouvoir prendre mes illusions au sérieux, de me voir pour ainsi dire de la salle sur la scène, d'outre-tombe dans l'existence, et de devoir feindre un intérêt particulier pour mon rôle individuel, tandis que je vis dans la confidence du poète qui se joue de tous ces agents si importants, et qui sait tout ce qu'ils ne savent pas.» (1911: 64)

Evil propels me and reform of evil propels me, I stand indifferent,
My gait is no fault-finder's or rejecter's gait,
I moisten the roots of all that has grown. (1909: 59)

Com versos muito claros, Whitman revela o que está em causa: o caminho do poeta não é o de viver a vida, fazendo escolhas, mas o de ver a vida tal e qual se mostra, alimentando a sua relação de passividade. O todo da vida implica abraçar tudo o que se atravessa no caminho, de tal modo que não há lugar para valores diferentes: tudo é igualmente significativo. Mas esta forma de se relacionar com a vida implica, por sua vez, que o poeta está perante possibilidades opostas, que deambula constantemente entre fenómenos diferentes e que a sua natureza preenche-se com contradições, das quais o poeta é consciente: «Do I contradict myself? | Very well then I contradict myself, | (I am large, I contain multitudes)» (1909: 95).

Se o poeta «contém multidões», se vê em cada fenómeno uma parcela indispensável da vida que o chama, isso significa que o seu canto não é só o da totalidade da vida – cantar a vida é cantar a natureza do poeta:

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Hoping to cease not till death.

Creeds and schools in abeyance,
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,

Nature without check with original energy. (1909: 39)

Cantar a vida é cantar o poeta: o último compõe-se da primeira, funcionando como um recipiente de todos os seus fenómenos, originando aparentemente uma «Natureza sem obstáculos». Como Miller indica, a propósito da natureza de Whitman,

Though Whitman knew his own egotism, his poetry is not essentially a poetry consumed with the personal. In spite of its apparent emphasis on the self of the poet, his poetry is basically dramatic. The «I» in any one Whitman poem is not so much a personal reference as a fusion of several characters, a composite character, who exists no place other than in the poem. (1962: 67)

Mas, na verdade, a poesia funciona como fixação de uma ideia ou de uma visão da vida. E esta visão da vida revela, mesmo sem coincidência com a natureza do autor real, uma determinada natureza: aquela que se define por uma incontornável ânsia, uma vez que o objecto do seu desejo – a vida na sua totalidade – nunca pode ser alcançado. Trata-se, portanto, de uma situação idêntica à de Álvaro de Campos, de um percurso que redunde na insatisfação e numa dupla frustração: a linguagem não é suficiente para expressar a vida (que lhe escapa) e o sujeito não pode ser a vida. Se Campos é muito claro nesta alternância entre ânsia e desilusão, o canto de Whitman carece dessa clareza, o que não implica, no entanto, que o poeta americano tenha uma lucidez menor do que a de Campos. Whitman foca a sua poesia no canto à vida, quando esse canto – e a celebração de si enquanto cantor – subentende uma clarificação da existência do sujeito, como Miller também afirma:

The self-celebration is to serve as a signal for each man to discover his own divine selfhood. «Song of Myself» represents an awakening of the self, a coming to consciousness for the first time of the real meaning of being alive and in the flesh, of seeing and hearing, of tasting and feeling (1962: 79)

No caso de Campos, a descoberta do ser invoca o vazio que o constitui: o acordar do eu redundando na consciência do seu próprio esvaziamento e, por isso, a poesia de Campos não é apenas um canto à vida, mas também o eterno desencontro entre o seu desejo e a concretização, entre a ânsia e a frustração, entre o ser tudo de todas as maneiras e o último sentido disso: não ser efectivamente nada.

b) Álvaro de Campos: *Saudação a Walt Whitman*

A *Saudação a Walt Whitman* é uma apologia à natureza do poeta americano. A ode constrói-se com base na intensa semelhança entre os dois poetas. Whitman é um «cantor dos concretos absolutos», um «Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo, | Grande democrata epidermico, contíguo a tudo em corpo e alma» (Pessoa, 2014: 106). Ele é, num dos versos mais definidores da sua natureza, um «entusiasta pelo contheudo de tudo» (2014: 106), que representa apuradamente o seu modo de estar e de experienciar a vida – o entusiasmo constante, intrínseco ao sujeito, pela vida. Mas o que caracteriza Whitman também caracteriza Campos, que é consciente dessa proximidade:

Eu, de monoculo e casaco exaggeradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
Eu tão contíguo á inercia, tão facilmente cheio de tédio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
E embora te não conhecesse, nascido pelo anno em que morrias,
Sei que me amaste tambem, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez annos antes de eu nascer,
Quer pela rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a rua do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma. (2015: 107)

Campos, «contíguo á inercia, tão facilmente cheio de tédio» (2015: 107), é um «irmão em Universo» (2014: 106) de Whitman. Campos não é uma imitação de Whitman,

nem uma mera aproximação do ponto de vista do poeta americano. Ele é uma espécie de novo Whitman, de gémeo verdadeiro:

Olha pra mim: tu sabes que eu, Alvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amante, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso! (2014: 108)

A poesia de Whitman é um encontro que denuncia o desejo de Campos pela totalidade da vida, e que revela a infinitude da natureza do ser⁶⁸, como Brown indica: «What in the American poet appealed to Pessoa was his ability to not only affirm the dual nature of the self but to actually generate from that duality promise of the self's infinitude» (1991: 4). Mas esta intensidade, entrevista nos versos de Whitman, torna-se insuportável, pois é quase hipnótica:

Nunca posso ler os teus versos a fio... Ha alli sentir de mais...
Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões a mim,
E cheira-me a suor, a oleos, a actividade humana e mechanica.
Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,
Não sei se o meu logar real é no mundo ou nos teus versos,
Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,
Ou de cabeça pra baixo, pendurado numa especie de estabelecimento,
No tecto natural da tua inspiração de tropel,
No centro do tecto da tua intensidade inacessivel. (2014: 108)

⁶⁸ Amiel, mais uma vez, é claro no que respeita aos desejos e à natureza do poeta, manifesto na sua relação com o infinito: «Je suis, quant à l'ordre intellectuel, essentiellement objectif, et ma spécialité distinctive c'est de pouvoir me mettre à tous les points de vue, de voir par tous les yeux, c'est-à-dire de n'être enfermé dans aucune prison individuelle. De là aptitude à la theorie et irrésolution dans la pratique; de là talent critique et difficulté de production spontanée; de là aussi, longue incertitude de convictions et d'opinions tant que mon aptitude est restée instinct; mais maintenant qu'elle est consciente et qu'elle se possède, elle peut conclure et s'affirmer à son tour, en sorte qu'après avoir donné l'inquietude, elle apporte aussi la paix. Elle dit: Il n'y a de repos pour l'esprit que dans l'absolu, pour le sentiment que dans l'infini, pour l'âme que dans le divin. Rien de fini n'est vrai, n'est intéressant, n'est digne de me fixer. Tout ce qui est particulier est exclusif, tout ce qui est exclusif me répugne. Il n'y a de non-exclusif que le Tout; c'est dans la communion avec l'Être et par tout l'être que se trouve ma fin. Alors dans la lumière de l'absolu, toute idée devient digne d'étude; dans l'infini, toute existence digne de respect; dans le divin, toute créature digne d'amour» (1911: 35-36)

O transe que os versos de Whitman causam em Campos assemelham-se ao frenesi que a própria vida suscita nele⁶⁹, de tal modo que já não se trata apenas da ânsia de sentir e de se tornar cada elemento, mas da consciência de que não há limites para o poeta:

Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus,
Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa,
Conforme me dêr na gana... (2014: 109)

Nestes três versos condensa-se o fundamental da natureza poética: o poder ser tudo que, no fim, funciona como um ser nada⁷⁰. A noção de uma natureza insatisfeita origina uma súbita vontade de sentir intensamente, de se manifestar como parte de todas as coisas da vida, em consonância com o canto de Whitman, saudando um universo que «anda á roda de nós como um carrocel com musica dentro dos craneos» (2014:110). Celebrar Whitman é celebrar a própria vida na sua totalidade:

Para cantar-te,
Para saudar-te,
Era preciso escrever aquelle poema supremo,
Onde, mais que em todos os outros poemas supremos,
Vivesse, numa synthese completa feita de uma analyse sem esquecimentos,
Todo o Universo de cousas, de vidas e de almas,
Todo o Universo de homens, mulheres, creanças,
Todo o Universo de gestos, de actos, de emoções, de pensamentos,
Todo o Universo das cousas que a humanidade faz,

⁶⁹ Aqui encontra-se um exemplo de como a linguagem pode originar reacções disposicionais, não obstante ter uma natureza completamente diferente.

⁷⁰ A análise que Carlos Moisés faz dos versos de Tabacaria, nomeadamente o «ter todos os sonhos» aplica-se, também, ao que está em causa em «poder ser tudo»: «‘ter todos os sonhos’ significa descortinar diante de si, no horizonte das probabilidades, um número infinito, porque total, de projectos de ser, meramente virtuais. Enquanto tal, ‘ter sonhos’ não corresponde a nada específico, a nenhum projecto para *isto* ou *aquilo*, determinados, pois envolve *todos* os projectos, como conjunto abstracto e indefinido. Daí a impossibilidade de ‘ser’ isto ou aquilo (‘não sou nada’), a impossibilidade de vincular o dizer ‘eu sou’ a qualquer predicado específico e delimitado, porque esse projecto abrangente e totalizador pediria a predicação múltipla e nunca a singularização. Assim se explica porque ‘ser tudo’ é, paradoxalmente, o equivalente perfeito de ‘ser nada’.» (1981: 63-63)

Das cousas que acontecem á humanidade –
Profissões, leis, regimentos, medicinas, o Destino,
Escripto a entrecruzamentos, a intersecções constantes
No papel dynamico dos Acontecimentos,
No papyrus rapido das combinações sociaes,
No palimpsesto das emoções renovadas constantemente. (2014: 115-116)

Se, por um lado, Campos vê Whitman à luz da sua própria compulsão megalómana pela vida, que lhe desperta a ânsia de sentir tudo de todas as maneiras, por outro não apaga a consciência de que essa compulsão partilhada não passa de uma experiência infrutífera, porque a vida fica além disso, e Whitman não é mais do que um «acariciador da vida» (2014: 117), uma descrição que se adequa igualmente a Campos:

Eu, engenheiro como profissão, farto de tudo e de todos,
Eu, exageradamente superfluo, guerreando as cousas,
Eu, inutil, gasto, improficuo, pretensioso e amoral,
Bóia das minhas sensações desgarradas pelo temporal,
Ancora do meu navio já quebrada p'rò fundo,
Eu feito cantor da Vida e da Força – acreditas?
Eu, como tu, energico, salutar, nos versos –
E afinal sincero como tu, ardendo com ter toda a Europa no cerebro,
No cerebro explosivo e sem diques,
Na intelligencia mestra e dinamica,
Na sensualidade carimbo, projetor, marca, cheque,
Pra que diabo vivemos e fazemos versos?
Raios partam a mandriice que nos faz poetas,
A degenerescencia que nos engana artistas,
O tédio fundamental que nos pretende energicos e modernos,
Quando o que queremos é distrahir-nos, dar-nos idéa da vida
Porque nada fazemos e nada somos, a vida corre-nos lenta nas veias.
Vejamos ao menos, Walt, as cousas com plena verdade...
Bebamos isto como um remedio amargo (2014: 117)

Numa das estrofes mais significativas da *Saudação*, estes versos revelam a lucidez do poeta, mas também a raiz mais profunda do seu âmbito disposicional: a melancolia. Consciente da distância incontornável entre a vida e o seu desejo, Campos é, na verdade, um espectador do mundo: sente o entusiasmo pela vida, tem consciência da vida no seu todo, mas, por isso, está condenado apenas *a ver o que ela contém*. A ânsia pela totalidade da vida é, por conseguinte, uma condenação ao vazio, uma vez que nunca chega à vida enquanto tal. Não se trata de o poeta cantar a vida como fuga ao seu vazio: é precisamente a sua intensa necessidade de vida que lhe mostra a ausência⁷¹. Ou seja, o desejo dirigido a todas as coisas da vida, que não pode ser atingido, transforma-se na noção de que a vida lhe está vedada. Mas a distância da vida não deriva da sua febril compulsão. É a natureza do sujeito, ancorada na melancolia, que estabelece os parâmetros da sua existência, como veremos posteriormente: uma intensa ânsia de sentir tudo de todas as maneiras, de ser parte de todas as possibilidades da vida, i.e., a paixão pela totalidade da vida; a lucidez do esvaziamento que está pressuposto; e, por fim, o lugar fundamental da infância como símbolo de inocência. Se o poeta deseja sentir tudo, esse desejo não anula a lucidez que revela o outro lado: a insatisfação e o vazio. E, por isso, Campos indica: «o que queremos é distrahir-nos, dar-nos idéa da vida | Porque nada fazemos e nada somos, a vida corre-nos lenta nas veias» (2014: 117). Deste modo, está em causa uma percepção clara de que a vida não corresponde a nenhuma tentativa de apreensão conceptual dela, mas a um «estar nela», vivendo. A fixação da vida através da escrita é apenas uma pálida sombra do que é a vida, uma imitação insuficiente, quando é feita de outra substância:

Andamos a jogar ás escondidas com a nossa intenção...
Fazemos arte e o que queremos fazer afinal é a vida.
O que queremos fazer já está feito e não está em nós fazel-o,
Ou fal-o o burguês casual melhor do que nós, mais de perto,
Mais instintivamente diversamente

⁷¹ Eduardo Lourenço indica a ausência de ser que caracteriza, na sua interpretação, a poesia de Pessoa, e que aqui aplicamos à de Campos: «a poesia de Pessoa é uma espécie de combate mortal no interior da poesia, uma empresa decidida para subtrair a poesia ao seu estatuto divino de palavra única, desde sempre vocacionada para dizer o Ser. Sucede apenas que o sentimento da existência que o habita, a voz que o exprime, não provêm da plenitude de presença que associamos ao Ser, mas da constatação da sua falta, pura ausência de si a si mesmo e de si mesmo ao mundo.» (2004: 18-19)

Sim, se o que nos poemas é o que vibra e falla,
O mais casto gesto da vida é mais sensual que o mais sensual dos poemas,
Porque é feito por alguém que vive, porque é \diamond , porque é Vida. (2014: 121)

A poesia é linguagem e a linguagem é feita de conceitos, de ideias: a vida é feita de outra coisa, de um «estofo» que o pensamento não tem. Por isso, a vida fica sempre além de qualquer representação dela. E os versos de Campos, que denunciam o seu ponto de vista, são apenas modos de contacto distantes com a vida.

O que eu quero não é cantar o ferro: é o ferro.
O que eu penso é dar só a ideia do aço — e não o aço —
O que me enfurece em todas as emoções da intelligencia
É não trocar o meu rhythmmo que imita a agua cantante
Pelo frescor real da agua tocando-me nas mãos,
Pelo som visível do rio onde posso entrar e molhar-me,
Que pode deixar o meu fato a escorrer,
Onde me posso afogar, se quizer,
Que tem a divindade natural de estar alli sem litteratura. (2014: 122)

Nestes versos, o poeta é muito claro em relação à distância que existe entre aquilo que procura e aquilo que alcança: a vida não pode ser substituída por palavras, escapalhes completamente, e as disposições que derivam desse modo de contacto são amplamente insatisfatórias. Ter atenção às possibilidades da vida é imediatamente recair sob o âmbito da reflexão e, por conseguinte, de uma não execução imediata que a vida assegura. Já levantámos este problema anteriormente: a concretização, embora pressuponha, através da percepção, uma certa compreensão das coisas, deriva de um automatismo que não implica muita reflexão. Por isso, olhar para as coisas é diferente de executá-las automaticamente. Transportar o desejo de experienciar a vida para o âmbito abstracto da linguagem é, por conseguinte, completamente diferente de experienciar a vida. Chama a atenção para os fenómenos, mantendo-os como possibilidades. Para o poeta, porém, trata-se de uma forma de vida incompleta, por não ser, em última instância, uma forma de vida válida, na medida em que não preenche minimamente os requisitos da

vida e do desejo de Campos⁷². Assim, a vivência que o caracteriza é uma sombra do que seria qualquer experiência concretizada, de modo que se desvia dos contornos considerados «normais». Este desvio não é uma condição inconsciente para o poeta, como os seus versos denunciam:

Saudo-te em ti ó Mestre da minha doença de saúde,
o primeiro doente perfeito da universalite que tenho,
o caso-nome do «mal de Whitman» que ha dentro de mim!
St. Walt dos Delirios Ruidosos e a Raiva! (2014: 613)

Campos salienta a sua «doença de saúde», que o atinge tanto como a Whitman, tornando-os dois exemplares do mesmo problema. A noção de «desvio»⁷³ que está em causa, e que será analisada no próximo capítulo, chama a atenção para outra condição da natureza do poeta: o carácter involuntário do seu modo de relação com a vida. Esta doença, que Campos designa «universalite», é, por conseguinte, um aspecto crucial na análise da natureza poética, que põe em causa a ideia de um desejo voluntário e de um modo de estar na vida artificial, i.e., construído a partir da vontade do poeta. O que está realmente aqui em causa é o facto de a visão da vida partilhada por Campos e Whitman não depender de nenhuma vontade pessoal, mas estar ancorada numa alteração dos paradigmas que regem o ponto de vista natural e a condução familiar do sujeito na vida.

IV. 4) *Ode Marcial*

A *Ode Marcial* é a ode mais incompleta de entre o conjunto seleccionado aqui como meio de revelação da natureza do poeta. Centrado na guerra como base de construção do poema, é, sem dúvida, um dos mais inconstantes do heterónimo, na medida em que denuncia com mais frequência momentos apologéticos e melancólicos. Não é, como na *Ode Marítima*, um êxtase crescente que redunde na ruptura e no subsequente

⁷² Esta ausência de preenchimento é duplo: por um lado, a relação do poeta com as possibilidades anula o carácter de execução próprio da vida do sujeito (os seus desempenhos, tarefas, etc.); por outro, o desejo de abarcar *todas* as possibilidades constitui-se como um caminho igualmente inviável.

⁷³ Por desvio entende-se apenas um modo de condução diferente do comum.

retorno à infância; não é, como na *Ode Triunfal*, uma descrição entusiasmada do mundo moderno e uma repentina e momentânea anulação disso; nem é, como na *Saudação a Walt Whitman*, uma clara consciência da distância entre o desejo e a concretização. O que vemos na *Ode Marcial* é um contraste contínuo das disposições do poeta, que alternam quase passo a passo, num movimento ondulante que avança e retrocede, que tanto incide sobre o horror enquanto beleza, como no horror enquanto horror. Está, por isso, mais próximo de revelar em que medida a atenção do poeta se orienta em direcções continuamente diferentes.

O que é que estremece de diverso pela herva e nas almas?

O que é que se vae alterar e já lá longe se altera –

Na distancia, no futuro, na angustia – não se sabe onde – ?

[...]

Vejo-as no coração e no horror que ha em mim:

Valkyrias, bruxas, amazonas do assombro...

[...]

Veem do fundo do mundo,

Veem do abysmo das coisas,

Veem de onde partem as leis que governam tudo;

Veem de onde a injustiça derrama-se sobre os seres,

Veem de onde se vê que é inutil amar e querer,

E só a guerra e o mal são o dentro e fóra do mundo.

Hela-hô-hôôô... helahô-hôôôôô..... (Pessoa, 2014: 152-153)

Nesta estrofe parcialmente citada, conjugam-se já diversos elementos fundamentais: o anúncio da mudança do mundo, que está longe mas já se pressente, e a revelação de que essa mudança provém de um fenómeno particular – a guerra. Mas isto não é o mais importante: Campos assinala a sua predisposição para sentir aquilo que não está ainda à vista, uma vez que está ciente do universo de possibilidades em aberto. Revela, por isso, o horror que há em si e que assinala a consciência de que «amar e querer» é inútil. Aproxima-se aqui da lucidez de Teive, que afirmava a futilidade e a vanidade do mundo, na medida em que a vida escapa por completo ao controlo do sujeito. A vida ultrapassa o homem, que se torna, nesse sentido, um espectador do que ela lhe põe à

disposição. A consciência desta impassibilidade perante a vida é, como vimos previamente, sinal de lucidez. Um determinado grau de lucidez que revela a estrutura «absurda» da vida, mas também o modo como tudo se entrelaça e altera, carecendo de valores éticos. A guerra, neste caso, funciona como motor de modificação absoluta da existência. A descrição de Campos, se faz parcialmente a apologia da guerra, também chama a atenção para o modo como ela interfere na vida de sujeitos particulares, num misto entre êxtase e melancolia, em que se destaca «A machina de costura da pobre viuva morta á bayoneta... | Ella cosia á tarde indeterminadamente...» e «o comboio de lata da creança calcado no meio da estrada» (2014: 154), surgindo como instrumentos disposicionais do poeta:

E chorei como todas as mães do mundo sobre o horror da vida.
Os meus pés pantheistas tropeçaram na machina de costura da viuva que mataram
á bayoneta
E esse pobre instrumento de paz meteu uma lança no meu coração.
Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos elles
Que matou, violou, queimou e quebrou,
Fui eu e a minha vergonha e o meu remorso como uma sombra disforme
[...]
Arranquei o pobre brinquedo das mãos da creança e bati-lhe,
Os seus olhos assustados do meu filho que talvez terei e que matarão tambem
Pediram-me sem saber como toda a piedade por todos.
Do quarto da velha arranquei o retrato do filho e rasguei-o,
Ella, cheia de medo, chorou e não fez nada...
Senti de repente que ella era minha mãe e pela espinha abaixo passou-me o sopro
de Deus.
Quebrei a machina de costura da viuva pobre.
Ella chorava a um canto sem pensar na machina de costura.
Haverá outro mundo onde eu tenha que ter uma filha que enviuve e a quem
aconteça isto? (2014: 154-155)

Tal como sucedeu na *Ode Marítima*, o delírio da satisfação anda a par da consciência da dor, numa alternância de perspectiva muito marcada – aquele que destrói

passa a ser aquele que podia ser destruído, pois cada uma destas possibilidades faz parte da vida. Assim, Campos não é apenas aquele que vê beleza no horror, mas também aquele que simultaneamente vê o horror enquanto tal, manifestando uma rotação disposicional evidente. O vencedor e o vencido conjugam-se num único fenómeno: a visão do poeta.

Mandei, capitão, fusilar os camponeses tremulos,
Deixei violar as filhas de todos os paes atados a arvores,
Agora vi que foi dentro de meu coração que tudo isso se passou,
E tudo escalda e suffoca e eu não me posso mexer sem que tudo seja o mesmo.
Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguém! (2014: 155)

Se o poeta pretende sentir o que é estar na pele daquele que comanda a vida dos outros, que interfere impiedosamente nas suas vivências, este contacto imaginado – «dentro do meu coração» – de sensações extremas conduz à ruptura, ao acordar do seu oposto – das sensações das vítimas, do remorso e da pena. Mas ainda não se trata da ruptura que vimos na *Ode Marítima*, que deriva de um «não poder sentir mais». Na *Ode Marcial*, as mudanças disposicionais são mais imediatas, completam-se de alguma forma, suscitam-se mutuamente, denunciando um alfabeto disposicional em devir. Não se trata já de um excesso que conduz ao retorno e à instalação da melancolia através da lembrança da infância, mas de uma experiência mais oscilante em que o panorama invocado causa contradições mais imediatas no poeta. Há, portanto, uma espécie de aceleração disposicional que acentua a diversidade. Mas a infância do poeta, enquanto momento atravessado de melancolia, não está ausente desta ode: «Ó annos de infancia | Em que eu olhava da janella os soldados e via os uniformes | E a sangrenta e carnal realidade das cousas não existia para mim!...» (2014: 158). A inocência do olhar na infância contrasta fortemente com o olhar presente do poeta, mas o olhar do agora é ainda pouco explícito, uma vez que está ancorado na imaginação. O que esta ode revela é a diferença entre uma paixão enraizada nas possibilidades imaginadas e o olhar que vê possibilidades concretizadas, de tal modo que o poeta só pode subsistir através das primeiras. Este ponto é fundamental na compreensão da natureza do poeta: a sua paixão pela totalidade da vida só se mantém enquanto oriunda de possibilidades e não de acções:

A guerra, a guerra, a guerra realmente.
 Excessivamente aqui, horror, a guerra real...
 Com a sua realidade de gente que morre realmente,
 Com a sua estratégia realmente applicada a exercitos reaes compostos de gente
 real
 E as suas consequencias, não cousas contadas em livros,
 Mas frias verdades, de estragos realmente humanos, mortes de quem morreu, na
 verdade,
 E o sol tambem real sobre a terra tambem real
 Reaes em acto e a mesma merda no meio d'isto tudo!

 Verdade do perigo, da morte dos doentes e das victimas,
 E os sons florescem nos gemidos mysteriosamente...
 A gaiola do cannario á tua janella, Maria,
 E o sussurro suave da agua que gorgoleja no tanque...

 O corpo... E os outros corpos, não muito differentes d'este,
 A morte... E o contrario d'isto tudo é a vida...
 Dóe-me a alma e não comprehendo...
 Custa-me a acreditar no que existe...
 Pallido e perturbado, não me mexo e soffro. (2014: 159)

A realidade é feita de possibilidades concretizadas e de possibilidades anuladas. A imaginação, que carece da substância das coisas concretas, é constituída por uma abertura de possibilidades mantidas enquanto tal, mas que entra em confronto com o decorrer da vida. A guerra, tal como Campos a imagina, difere absolutamente da guerra real, daquela que modifica a vida. A guerra imaginada é inofensiva para a vida, não obstante ser crucial para a natureza do poeta. Por isso, Campos depara-se com uma realidade que ultrapassa o seu desejo: a concretização de possibilidades, que lhe faz doer a alma e sofrer. A guerra funciona aqui também como instrumento de contacto com a morte, que representa a destruição da vida e que, por isso, desperta o desespero no poeta. Mas não se trata apenas do desaparecimento de possibilidades: para o poeta, não é a vida no seu quotidiano que importa, não é viver no sentido mais imediato que importa, mas

ser parte de um imaginário que lhe oferece tudo porque nada lhe oferece verdadeiramente. A realidade põe o poeta frente a situações que fogem ao seu controlo, que o afectam arbitrariamente, abrindo e fechando possibilidades. Na imaginação, pelo contrário, todas as possibilidades estão disponíveis. Assim, sentir através da imaginação é mais frutífero, mais completo, do que pela vida que se vê. Mas sentir pela imaginação é, também, insuficiente, uma vez que não há real contacto com as coisas do mundo. Se a imaginação abre portas que a realidade não oferece, o modo como afecta o sujeito é, ainda assim, pálido perante a vida. Neste sentido, o poeta está sempre aquém daquilo que deseja, pois o que deseja não é viável: para ter todas as possibilidades, não pode concretizar nenhuma; para sentir efectivamente o que é ser cada um dos fenómenos, a concretização é indispensável. Trata-se, assim, de um problema insolúvel. A vida fica sempre para além do poeta e a imaginação não é suficiente. A consciência deste dilema é claro para Campos, assim como o contraste entre a possibilidade e a realidade, o que origina o aparecimento repentino do desalento e da sua melancolia.

Por aquelles, minha mãe, que morreram, que cahiram na batalha...

Dlôn – ôn – ôn – ôn...

Por aquelles, minha mãe, que ficaram mutilados no combate

Dlôn – ôn – ôn – ôn...

Por aquelles cuja noiva esperará sempre em vão...

Dlôn – ôn – ôn – ôn...

Sete vezes sete vezes murcharão as flores no jardim

Dlôn – ôn – ôn – ôn...

E os seus cadaveres serão do pó universal e anonymo

Dlôn – ôn – ôn – ôn...

E elles, quem sabe, minha mãe, sempre nos amem, com esperança...

Loucos, minha mãe, loucos, porque os corpos morrem e a dôr não morre...

Dlôn – dlôn – dlôn – dlôn – dlôn – dlôn...

Que é feito d'aquelle que foi a creança que tiveste ao peito?

Dlôn...

Quem sabe qual dos desconhecidos mortos ahi é o teu filho

Dlôn...

Ainda tens na gaveta da commoda os seus bibes de creança...

Ainda ha nos caixotes da dispensa os seus brinquedos velhos...
Elle hoje pertence a uma podridão orphã *somewhere in France*.
Elle que foi tanto para ti, tudo, tudo, tudo...
Olha, elle não é nada no geral holocausto da historia
Dlôn – dlôn...
Dlôn – dlôn – dlôn – dlôn... (2014: 162)

IV. 5) *A Passagem das Horas*

A última ode que analisaremos é uma das mais claras no que respeita à natureza do poeta. Se nas demais assistimos a uma focagem em algum fenómeno exterior ao poeta, que revela o seu carácter disposicional, em *A Passagem das Horas* a figura central é o próprio poeta. Trata-se, por isso, de uma espécie de autobiografia do heterónimo. O primeiro verso anuncia logo o que está no cerne da natureza do poeta, «Sentir tudo de todas as maneiras», implícito nos demais poemas. Vimos que as descrições de fenómenos exteriores radicavam na compulsão de experienciar e de se transformar através da imaginação. *A Passagem das Horas* explicita a interpretação do poeta sobre si mesmo e o título do poema é fundamental: revela o quotidiano de Campos e, por conseguinte, o seu modo de estar no mundo. O poeta indica:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si-proprio pela plena liberalidade de espirito,
E amar as cousas como Deus. (2014: 130)

A plena liberalidade de espírito expressa a incapacidade de ficar preso a possibilidades determinadas, a opiniões e a sensações orientadas, de tal modo que a noção de sinceridade a que alude é, na verdade, a única, quando a verdade está aquém da descoberta do sujeito. A lucidez funciona aqui como elemento crucial: instalando a dúvida, negando a veracidade das crenças, salientando o absurdo da vida, conduz o poeta

a assumir que a única verdade é não ter verdade nenhuma, e, enquanto tal, a contradição surge como único caminho da sinceridade. A par desta consciência, o poeta denuncia a sua paixão pela totalidade da vida: amar as cousas como Deus, amar cada coisa como se fosse fundamental, sem preferências, sem valores éticos, corresponde ao ponto de vista do poeta. A atenção que a vida lhe desperta é absoluta, dispersa por todos os fenómenos que a compõem, desde os mais insignificantes aos mais importantes, numa incessante travessia pelas disposições. Uma travessia que põe a descoberto a própria essência do poeta, ciente da sua natureza invulgar:

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,
Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia
Que a dor real das crianças em quem batem
(Ah, como isto deve ser falso, pobres crianças em quem batem –
E porque é que as minhas sensações se revezam tão depressa?)
Eu, enfim, que sou um diálogo contínuo,
Um falar-alto incompreensível, alta-noite na torre,
Quando os sinos oscilam vagamente sem que mão lhes toque
E faz pena saber que há vida que viver amanhã. (2014: 130)

Estes versos são claros, denunciando a percepção aleatória do poeta, em que uma árvore ganha a mesma importância do que um operário, em que a dor real se iguala à dor suposta, para dar logo lugar ao inverso, à consciência de que a dor é a mesma, incómoda do mesmo modo, num revezar de sensações que não escapam ao poeta.

A consciência de uma vida em permanente movimento, em mutação, traz à luz uma espécie de angústia pela impossibilidade de abranger essa multiplicidade, e, por isso, «faz pena saber que há vida que viver amanhã». Uma vida inesgotável, em constante abertura, corresponde a uma procura insaciável de sensações para o poeta, de modo que surge uma repentina pena de não poder fixar a vida num momento, de não a poder circunscrever, tornando-a eventualmente alcançável.

Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso
Às leis irrepreensíveis da Vida,

Eu, o fumador de cigarros por profissão adequada,
O individuo que fuma opio, que toma absintho, mas que, emfim,
Prefere pensar em fumar opio a fuma-lo
E acha mais seu olhar para o absintho a beber que beber-o... (2014: 130)

Nestes versos Campos elucida a sua relação com a possibilidade enquanto mais relevante do que a sua concretização, uma vez que é a única forma de a conservar enquanto «potência». O modo de estar em contacto com o mundo é, por isso, o da distância. Não se trata de viver os fenómenos da vida, mas de os perceber enquanto tal, enquanto possibilidades. A única forma de conservar em aberto as possibilidades na sua totalidade é manter esse estatuto, pois a realização estabelece imediatamente novos universos de possibilidades. A relação do poeta com o mundo é, assim, construída a partir da imaginação. Não é de estranhar, na verdade, a dualidade que o poeta parece estabelecer quando indica, por um lado, que prefere ver a possibilidade a concretizá-la e, por outro, que procura a absorção da totalidade da vida. A sensação não surge apenas a partir de um contacto efectivo com as coisas: o olhar é já um modo de contacto imediato com elas. Mas a própria imaginação é, também, um instrumento de possibilidades que a vida não apresenta ao olhar do sujeito, mas que, de algum modo, podiam estar incluídas na totalidade daquela. É neste sentido que o poeta, embora ciente da sua paixão pela vida, sabe que ela é, na verdade, insuficiente⁷⁴. Porém, esta consciência não anula o facto de que a vida do sujeito é ainda mais insuficiente, quando o subjugue a uma natureza que apenas pode observar a vida, ficando sempre aquém do que ela lhe poderia oferecer. Não é apenas a não correspondência do desejo do poeta: é o fenómeno a que esse desejo aspira, uma totalidade impossível de alcançar, não só porque a vida é demasiado para o sujeito, mas porque a vida não é, em si, tudo o que poderia ser. A própria vida é limitada. Mas a consciência de limitação da vida não impede que Campos deseje sentir tudo de todas as maneiras, o que implica transformar-se em cada uma das possibilidades, anulando, assim, a sua própria existência individual:

Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma,

⁷⁴ A vida apresenta-se insuficiente porque aquilo que apresenta pode ser multiplicável pela imaginação, na medida em que esta pode apresentar possibilidades infinitas, que a vida não pode apresentar por não serem viáveis.

Sem personalidade com valor declarado,
 Eu, o investigador solemne das cousas futeis,
 Que era capaz de ir viver na Siberia só por embirrar com isso,
 E que acho que não faz mal não ligar importancia á patria
 Porque não tenho raiz, como uma arvore, e portanto não tenho raiz...
 Eu, que tantas vezes me sinto tão real como uma metaphora,
 Como uma phrase escripta por um doente no livro da rapariga que encontrou no
 terraço,
 Ou uma partida de xadrez no convez d'um transatlantico,
 Eu, a ama que empurra os *perambulators* em todos os jardins publicos,
 Eu, o policia que a olha, parado para traz na alea,
 Eu, a creança no carro, que acena á sua inconsciencia lucida com um colar com
 guizos,
 Eu, a paisagem por detraz d'isto tudo, a paz citadina
 Coadada atravez das arvores do jardim publico,
 Eu, o que os espera a todos em casa,
 Eu, o que elles encontram na rua,
 Eu, o que elles não sabem de si-proprios,
 Eu, aquella cousa em que estás pensando e te marca esse sorriso,
 Eu, o contradictorio, o ficticio, o aranzel, a espuma,
 O cartaz posto agora, as ancas da franceza, o olhar do padre,
 O largo onde se encontram as duas ruas e os *chauffeurs* dormem contra os carros,
 A cicatriz do sargento mal-encarado,
 O sebo na gola do explicador doente que volta para casa,
 A chavena que era por onde o pequenito que morreu bebia sempre,
 E tem uma falha na aza (e tudo isto cabe num coração de mãe e enche-o)...
 Eu, o dictado de francez da pequenita que mexe nas ligas,
 Eu, os pés que se tocam por baixo do *bridge* sob o lustre,
 Eu, a carta escondida, o calor do lenço, a saccada com a janella entreaberta,
 O portão de serviço onde a creada falla com os desejos do primo,
 O sacana do José que prometeu vir e não veio
 E a gente tinha uma partida para lhe fazer...
 Eu, tudo isto, e além d'isto o resto do mundo... (2014: 130-132)

Campos procura absorver todas as manifestações da vida, mas querer ser a própria vida, para além de um desejo impossível, implicaria, em qualquer instância, viver. Mas viver seria, desde logo, uma limitação das possibilidades. Querer viver tudo, ou querer viver algo, só se faz de um modo: «ha só um caminho para a vida, que é a vida...» (2014: 133). Viver seria, no entanto, não viver tudo aquilo que deseja, mas limitar-se, como qualquer outro sujeito. Por isso, o único caminho de aproximação é o da imaginação. Somente pela imaginação pode o poeta «viver» todas as possibilidades, precisamente por não viver nenhuma. Porém, como sucedeu na *Ode Marítima*, esse caminho leva à ruptura, pois a própria disposição tem limites. Ou seja, Campos tem noção de que não há nenhum caminho satisfatório:

Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que puz os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz. (2014: 143)

Estes versos salientam a dualidade que caracteriza a natureza poética: a disposição não é despertada apenas por um efectivo contacto com as coisas do mundo, tal como elas se mostram, mas também pela imaginação. A vida comporta conjuntos infindáveis de possibilidades às quais o poeta não tem acesso, e, por conseguinte, é pela imaginação que um suposto acesso se realiza. Suposto, pois uma possibilidade imaginada não está necessariamente próxima da realidade, mas, por isso, também não tem condicionamentos. Se a vida diária de Campos é obrigatoriamente limitada, a imaginação surge como uma espécie de fuga dessa limitação, originando uma vida diferente. A consciência de que a vida não é suficiente para o desejo do poeta leva-o, então, a procurar outros caminhos. A vida que se apresenta ao sujeito, cujas possibilidades se apresentam no imediato, é, por conseguinte, pouco e a sua insuficiência não deriva apenas de uma ânsia de experienciar outras coisas para além do quotidiano, mas igualmente de uma ânsia de experienciar tudo simultaneamente. Por outras palavras, o que está aqui em causa é mais do que uma insatisfação comum: aquela que o sujeito sente, muitas vezes, por a sua vida quotidiana

permanecer aquém do que ele gostaria de ter. Esta sensação é frequente e pode desaparecer mediante novas possibilidades. O que se passa, no caso do poeta, está para além disso: é uma insatisfação permanente que não pode ser anulada, uma vez que o seu desejo não se dirige a determinadas possibilidades, mas a *todas as possibilidades*. Ou seja, o poeta é consciente de que a vida está continuamente a oferecer novas possibilidades e que, por isso, não tem fim, suscitando permanentemente o seu desejo. Mas esta consciência não impede, simultaneamente, que Campos esteja ciente da fragmentação que o seu desejo perpetua.

A certos momentos do dia recordo tudo isto e apavoro-me,
Penso em que é que me ficará d'esta vida aos bocados, d'este auge,
D'esta estrada ás curvas, d'este automovel á beira da estrada, d'este aviso,
D'esta turbulencia tranquilla de sensações desencontradas,
D'esta transfusão, d'esta insubsistencia, d'esta convergencia iriada,
D'este desassocego no fundo de todos os calices,
D'esta angustia no fundo de todos os prazeres,
D'esta saciedade anticipada na aza de todas as chavenas,
D'este jogo de cartas fastiento entre o Cabo da Boa Esperança e as Canarias.
Não sei se a vida é pouco ou de mais para mim.
Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei
Se me falta escrupulo espiritual, ponto-de-apoio na intelligencia,
Consanguinidade com o mysterio das cousas, choque
Aos contactos, sangue sob golpes, estremeção aos ruidos,
Ou se ha outra significação para isto mais commoda e feliz. (2014: 144)

A lucidez de que a sua vida é fortemente fragmentada causa tristeza e desalento no poeta, pois o seu contacto com o mundo é uma espécie de sucessivos encontrões, um saltar contínuo de ideias e interesses, uma renovação constante do que chama a sua atenção, de modo que não pode estar na vida como se ela fosse insignificante, como se ela fosse familiar. A familiaridade da vida que o sujeito comum sente deriva de um balanço mais ou menos equilibrado entre fenómenos que o despertam e fenómenos que o afectam pouco, que reconhece como constantes. No caso do poeta, o inverso sucede com uma força avassaladora: não existe a ilusão de uma realidade que se repete, o

reconhecimento de fenómenos já encontrados, mas uma permanente abertura de possibilidades que surgem como igualmente necessárias.

Seja o que fôr, era melhor não ter nascido,
Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sahir
Para fóra de todas as casas, de todas as logicas e de todas as sacadas,
E ir ser selvagem para a morte entre arvores e esquecimentos,
Entre tombos, e perigos e ausencia de amanhãs,
E tudo isto devia ser qualquer outra cousa mais parecida com o que eu penso,
Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.
Cruzo os braços sobre a mesa, ponho a cabeça sobre os braços,
E preciso querer chorar, mas não sei ir buscar as lagrimas... (2014: 144)

Campos salienta novamente a consciência de que o seu desejo da totalidade da vida difere do contacto com o mundo. Ou seja, a vida imaginada pelo poeta não corresponde à vida enquanto tal, ultrapassa-a em certa medida, mas também fica aquém dela, pois imaginar e viver são fenómenos diferentes. Por isso, o heterónimo indica que «tudo isto devia ser qualquer outra cousa mais parecida com o que eu penso, | Com o que eu penso ou sinto». O que resulta desta natureza complexa é a permanência da melancolia, como veremos no capítulo seguinte.

IV. 6) O ponto de vista do Poeta

Tendo em conta estas leituras, importa agora ver em que medida o ponto de vista expresso por Campos e por Whitman difere do ponto de vista natural, assinalado no primeiro capítulo, recuperando alguns aspectos que é necessário voltar a frisar. Em primeiro lugar, recorde-se que o ponto de vista natural pressupõe uma completa separação entre sujeito e fenómenos: dá-se por adquirido que o «acesso» a eles não estabelece nenhuma influência, i.e., as coisas são exactamente como se mostram aos órgãos dos

sentidos, de tal modo que têm um carácter público independente do sujeito; por isso, este é *passivo* em relação ao fenómeno; o carácter público dos fenómenos não implica que outros sentidos não possam ser acrescentados pelo sujeito, mas estes são essencialmente de ordem funcional – de execução na vida – e encontram-se frequentemente velados – o sujeito não se apercebe dos sentidos no automatismo da vida; existe uma espécie de adormecimento do sujeito – o fenómeno não é visto enquanto fenómeno, mas enquanto dotado de funcionalidades práticas. Por isso, o sujeito não vê os fenómenos, mas vive-os no âmbito de execução da sua vida, o que implica que o primeiro é inconsciente da *conceptualização tácita* que o rege e que lhe permite a familiaridade do mundo (o reconhecimento dos fenómenos, que são vividos com naturalidade). Esta «inconsciência» leva a que o sujeito considere que os conceitos são uma espécie de segundo momento, um «acréscimo» aos dados dos sentidos, de tal modo que não está ciente de que o seu ponto de vista é estruturalmente linguístico, regido por teses em permanente funcionamento na sua condução. O não reconhecimento destas estruturas implica que o sujeito não considera a sua visão da vida como *um ponto de vista*. A naturalidade com que se vive as possibilidades não implica que todas chamem a atenção do sujeito: inúmeras possibilidades surgem como «indiferentes» ou como inexistentes para o sujeito. Mas o modo como as possibilidades aparecem nunca é neutra, na sua forma objectiva: o sujeito confere tons às possibilidades da vida (e à própria vida no seu todo), que dependem da sua estrutura disposicional. Porém, o sujeito vê a disposição como outro «acréscimo» à sua percepção, uma reacção posterior à informação recolhida pelos dados dos sentidos, de modo que, no ponto de vista natural, a disposição tem um papel secundário no contacto com a vida.

A análise do ponto de vista revelado através das odes de Álvaro de Campos e da poesia de Walt Whitman revela, por conseguinte, uma inversão completa do paradigma do ponto de vista natural. O poeta não olha para os fenómenos enquanto possibilidades no âmbito de execução da sua vida, mas enquanto fenómenos em si mesmos, de modo que não percorre um caminho parcial: todas as possibilidades são chamativas, de modo que o fundo da vida torna-se o seu centro. Com a noção de que a vida não é apenas o que se mostra no imediato ao sujeito, as possibilidades são momentos que remetem constantemente para outros momentos. O poeta é consciente de que os fenómenos são independentes de si, mas de tal forma que os reconhece como fenómenos e não como possibilidades executadas na sua vida. O que está na base da sua visão da vida é uma

determinada natureza disposicional que o faz desejar aquilo que vê, mas também aquilo que não vê. Ao contrário do que sucede no ponto de vista natural, o poeta revela o lugar fundamental da disposição no modo de ver a vida. A disposição não é um acréscimo que ocorre após a percepção, mas uma estrutura que *define* o tom das coisas, i.e., o modo como o sujeito acede a elas. Assim, a reacção do sujeito aos fenómenos é disposicional. A disposição, ao dar determinadas tonalidades à vida, determina o modo como elas são vistas e, como Heidegger indica, é através das disposições que o sujeito clarifica a sua relação com o mundo⁷⁵, o seu estar nele enquanto observador e enquanto executor de fenómenos. Por isso, Campos salienta a sua ligação disposicional com o mundo: é através dela que ele ilumina a sua própria natureza enquanto sujeito que faz parte da vida. Porém, como vimos, o caso do poeta é peculiar, na medida em que a exacerbação da estrutura disposicional cria entraves incontornáveis, quando está implícito uma paixão pelo todo da vida. Se, no ponto de vista natural, assiste-se a uma espécie de sonambulismo que não permite ao sujeito perceber o papel fundamental da disposição, nem se relacionar conscientemente com o todo da vida, esta parcialidade permite, porém, uma vivência automática. No caso do poeta, é a própria estrutura disposicional que invalida uma condução normal na vida. Mas este condicionamento não deriva de o poeta ter uma estrutura disposicional mais activa: o que está no cerne da sua relação com o mundo é um determinado *tom* que o define, i.e., uma *determinada disposição de fundo* que «controla» a sua percepção – a melancolia. Ou seja, não é a existência de uma estrutura disposicional que modifica a visão da vida, mas as disposições do sujeito, que funcionam como

⁷⁵ Não cabe nesta investigação analisar aqui todos os aspectos que Heidegger salienta, na sua obra *Sein und Zeit*, sobre as relações entre o ser, a disposição e o seu estar no mundo. Citamos, por isso, apenas algumas linhas fundamentais que esclarecem o que está em causa na disposição: «the term ‘state-of-mind’ is ontically the most familiar and everyday sort of thing; our mood, our Being-attuned [...]. The fact that moods can deteriorate and change over means simply that in every case Dasein [Ser-ai] always has some mood. [...] The possibilities of disclosure which belong to cognition reach far too short a way compared with the primordial disclosure belonging to moods, in which Dasein is brought before its Being as ‘there’. [...] In a state-of-mind Dasein is always brought before itself, and has always found itself, but in the sense of finding itself in the mood that it has [...]. Factically, Dasein can, should, and must, through knowledge and will, become master of its moods; in certain possible ways of existing, this may signify a priority of volition and cognition. Only we must not be misled by this into denying that ontologically mood is a primordial kind of Being for Dasein, in which Dasein is disclosed to itself *prior to* all cognition and volition, and *beyond* their range of disclosure. And furthermore, when we master a mood, we do so by way of a counter-mood; we are never free of moods. [...] A mood assails us. It comes neither from ‘outside’ nor from ‘inside’, but arises out of Being-in-the-world, as a way of such Being. [...] The mood has already disclosed, in every case, Being-in-the-world as a whole, and makes it possible first of all to direct oneself towards something [...]. Under the strongest pressure and resistance, nothing like an affect would come about, and the resistance itself would remain essentially undiscovered, if Being-in-the-world, with its state-of-mind, had not already submitted itself to having entities within-the-world “matter” to it in a way which its moods have outlined in advance. Existentially, a state-of-mind implies a disclosive submission to the world, out of which we can encounter something that matters to us.» (2008: 172-177)

definidores dos tons do mundo, como se fossem transferidos para os fenómenos da vida: a alegria «torna» a vida mais «alegre», a tristeza «mais triste», o tédio torna-a «indiferente», etc. A melancolia, que é a disposição de fundo do poeta, e que será analisada no próximo capítulo, estabelece a paixão pela totalidade da vida. Assim, a visão do poeta vem mostrar que a) o alfabeto disposicional está continuamente activo no sujeito; b) é determinante para a visão da vida; c) a melancolia é a disposição de fundo do poeta, quando revela uma paixão pelo todo da vida.

Porém, a relação invulgar do poeta com a vida não se verifica apenas na sua paixão pelo todo, mas também num determinado grau de lucidez: não é possível apreender da vida mais do que uma *interpretação individual*, quando a categorização subjacente à sua compreensão – a linguagem – é de um âmbito radicalmente diferente dos fenómenos, o que leva à noção de que existem *pontos de vista diferentes*, i.e., a consciência de que a visão da vida (a sua ou a de outrem) é *apenas* uma visão da vida, de tal modo que o que está em causa é, por um lado, a noção de *geometria variável da vida* e, por outro, o *direito de cidadania* de cada ponto de vista. Mas esta clareza não é, como o próprio poeta define, uma condição «normal». O que o caracteriza – a lucidez, a paixão pelo todo da vida, etc. – é assumido pelo próprio como uma «doença», um desvio, a que chama *Universalite*. Assim, o poeta chama a atenção para o facto de o seu ponto de vista não ser comum, ao estabelecer uma relação peculiar com a vida. Importa, por isso, proceder à análise do que Campos define como a sua «universalite», assim como o que significa *uma visão da vida*, que conduzirá ao problema fundamental aqui em causa: qual é a natureza do poeta e o que realmente a define?

Capítulo V

O Poeta: o arauto da vida

V. 1) Análise dos significados da *Universalite*

Na *Saudação a Walt Whitman*, que analisámos brevemente no capítulo anterior, deparámo-nos com uma expressão que Campos usa para definir a sua natureza e a de Whitman:

Saudo-te em ti ó Mestre da minha doença de saúde,
o primeiro doente perfeito da universalite que tenho,
o caso-nome do «mal de Whitman» que ha dentro de mim!
St. Walt dos Delirios Ruidosos e a Raiva! (Pessoa, 2014: 613)

Mas este trecho não é caso único. O conceito aparece novamente noutro fragmento:

A minha universalite –
A ansia vaga, a alegria, absurda, a dôr indecifrável
Syndroma da doença da Incongruencia Final. (2014: 614)

Embora Campos só se pronuncie assim nestes dois exemplos, toda a sua poesia anuncia uma visão da vida que revela uma certa natureza – a do heterónimo – e que, por conseguinte, compõe-se de determinadas directrizes que temos vindo a analisar e que o poeta concentra, como os seus versos citados ratificam, num único conceito: a universalite. É de notar que «universalite» não é, na língua portuguesa, um «substantivo que exista»: trata-se, na verdade, de um termo forjado pelo heterónimo, possivelmente derivado do francês «universalité», que dá conta do que caracteriza a sua natureza e que é reconhecida pelo próprio sujeito. Revela, por isso, a lucidez de Campos, quando está em causa a consciência de si enquanto *detentor de uma identidade*. Mas esta identidade, que parece estar subentendida na assunção de um conceito caracterizador, não é, de todo, clara. E a obscuridade que a caracteriza anuncia-se imediatamente na impossibilidade de

compreender, mesmo que parcialmente, o seu significado, quando ela institui no ouvinte uma sensação de estranheza⁷⁶. Ou seja, trata-se de um conceito *novo*, *irreconhecível* no âmbito da linguagem, não porque o sujeito desconheça o significado do conceito, mas porque o conceito, até ao momento da sua fixação escrita, era *inexistente*. É a sua fixação pela escrita que lhe confere uma determinada «materialidade», uma presença que já não se anula, não obstante permaneça indecifrável. É, por conseguinte, o encontro com uma possibilidade que não se define por nenhum âmbito de execução, pragmático, mas também não se define, *a priori*, por nenhum âmbito «conceptual». Por outras palavras, revela uma completa opacidade em relação a si mesmo, mantém-se como algo estranho à familiaridade e automatismo que a linguagem institui. Todavia, o contexto em que se insere – e aquilo que anuncia, mesmo que de modo latente – não permite ao leitor um «encolher de ombros», um «virar costas» a algum sentido que se possa depreender do conceito, uma vez que ele é, à partida, *definidor do poeta*. Deste modo, se não é possível ignorar o conceito, mediante aquilo que imediatamente anuncia, importa esclarecer o seu sentido.

Os dois exemplos citados previamente são um bom ponto de partida. No primeiro, «universalite» está associada a um «desvio» da natureza, a uma «doença» que caracteriza Campos e Whitman. É de notar, inclusive, que o próprio sufixo «-ite» é comumente usado na terminologia das doenças (como otite, pancreatite, etc.), o que não parece despidendo ou arbitrário, quando o que está em causa, como veremos, é precisamente a identificação de uma espécie de «doença» do poeta. No segundo poema, a menção da universalite está acompanhada de um pequeno elenco de características reveladoras – a ânsia vaga, a alegria, a dor indecifrável –, mas novamente ligada ao conceito de doença: «Syndroma da doença da Incongruencia Final». O conceito de doença ou de desvio torna-se, por isso, fundamental na compreensão da universalite. Por doença entenda-se, aqui, uma condição fora da «normalidade», um estado que carece dos parâmetros que definem o saudável. Naturalmente, definir o que é saudável ultrapassa esta investigação, não lhe é fundamental, e, de algum modo, não é passível de objectivação. O que importa salientar aqui é o facto de a noção de doença pressupor uma distância, um desvio dos outros sujeitos, i.e., uma condição *peculiar* no âmbito da natureza, quando rejeita os parâmetros definidores do sujeito «normal». Mas não é só isto que está em causa: a noção de doença

⁷⁶ Poderíamos dizer que se trata, aqui, de um exemplo peculiar de incompreensão da linguagem, na medida em que esta não remete para nenhum conceito conhecido.

remete também para um «não se sentir bem» do sujeito, para um «ter consciência de alguma coisa fora do normal», e, até, para um «desejo de voltar ao normal». Porém, o que sucede no caso da doença do poeta é diferente: o poeta não tem, na sua natureza, um ponto de comparação, um «antes e um agora»: a sua «doença» não é uma condição que se instalou *a posteriori*, de tal modo que se assiste a uma mudança – do saudável para o doente –, mas trata-se de uma característica *definidora* – ela está, desde sempre, instituída na sua natureza, *é parte intrínseca da mesma*. No entanto, este facto não impede a consciência do poeta no que respeita à sua condição invulgar, uma vez que, embora não tenha, dentro da sua vida individual, experiências comparativas de outro estado que não o seu, tem, em todos os casos, a possibilidade de comparação com a imagem de outros sujeitos. A par disto, o poeta tem um instrumento ainda mais acutilante: a sua lucidez. Uma lucidez que se, por um lado, lhe revela como a vida é muito mais do que o ponto de vista natural pressupõe, por outro, o carácter desviante da sua própria visão da vida. O que significa ter uma visão da vida é uma das questões que abordaremos em breve. Importa, neste momento, aprofundar o conceito da universalite, recuperando, para isso, o segundo exemplo poético de Campos: «A minha universalite – | A ansia vaga, a alegria, absurda, a dôr indecifrável | Syndroma da doença da Incongruencia Final».

Várias características da universalite são assinaladas pelo poeta, de tal modo que parecem indicar *diversidade* ou *revezamento*: a ânsia, a alegria e a dor, disposições fundamentais de que se compõe a sua natureza. Porém, numa primeira instância, também parece instituir uma certa contradição ou *desavença*, quando o sujeito não se define por *uma característica que prevalece sobre as demais*. A alegria e a dor, por exemplo, surgem como opostos, na medida em que não se pensa em nenhuma conjugação entre as duas - a alegria surpreende pela sua capacidade de tornar as coisas da vida alegre; a dor, por sua vez, surge como algo incómodo, assim como a ânsia. Porém, estas três disposições são não só imprescindíveis na compreensão da natureza do poeta, como remetem para algo mais profundo do que elas – a melancolia. Ou seja, a melancolia, enquanto disposição de fundo, assenta numa relação *conflituosa* do sujeito com a vida. E neste conflito há lugar para as três condições assinaladas. As odes de Campos revelaram a facilidade com que as disposições do poeta alternam, oscilando entre o desejo de posse da vida no seu todo, a alegria no encontro com os fenómenos enquanto possibilidades – o êxtase que provoca –, mas também a dor como resultado da consciência do absurdo da vida. Note-se que por dor não se entende aqui nenhuma sensação de ordem física: a dor a que se refere Campos

é a dor da vida ser como é, a dor de o sujeito ser como é, a dor da impossibilidade de mudança da relação entre os dois. A universalite é, nesta primeira apreciação superficial, *algo* que corresponde a uma natureza *complexa*, em *desavença*, manifestada por uma espécie de contradição intrínseca, como veremos, mas também a uma determinada visão da vida. Há uma ligação fundamental entre a consciência do sujeito sobre si mesmo e o seu ponto de vista, uma vez que o último não se compõe apenas por manifestações conceptuais, i.e., por teses. A visão da vida que cada sujeito tem vai para além disso. É necessário, então, analisar o que significa ter uma visão da vida.

V. 2) A noção de visão da vida

Nos capítulos anteriores, recorreu-se com frequência à noção de ponto de vista e de visão da vida, assinalando, por contraste, *formas diferentes* de se compreender a vida enquanto *ambiente* em que o sujeito necessariamente se inclui. Analisámos, por conseguinte, as características diferenciadoras do ponto de vista natural, chamando a atenção para a sua distância em relação ao ponto de vista expresso pelo poeta. Porém, essas considerações foram focadas no *conteúdo* do ponto de vista em causa, mas não tiveram em conta a sua *forma* ou, por outras palavras, o significado de se ter *um ponto de vista* ou uma visão da vida. Assim, o que agora se pretende é elucidar esse aspecto: *o que significa ter uma visão da vida*.

Quando falamos de um ponto de vista do sujeito – ou da sua perspectiva –, tendemos a compreender isso como um conjunto de teses que regulam – que orientam – a sua execução na vida, como se essas teses, mesmo que veladas, funcionassem como *fundamentais* no modo como cada sujeito estabelece uma determinada forma de estar na vida. Por outras palavras, vemos o ponto de vista como uma espécie de recipiente onde se reúnem opiniões, ideias, modos de ver e compreender as coisas do mundo, perspectivas sobre o que é visto, etc., de tal modo que o que se julga em causa é uma relação *conceptual* do sujeito com a vida. E vemos esta relação como *determinante* na condução diária do homem. Porém, o ponto de vista é mais do que isto: a relação com a vida não se cinge à aplicação de ideias, de conceitos, de compreensões dos fenómenos, mas radica no carácter disposicional enquanto *definidor* do *modo como a vida é vista pelo sujeito*. Também não se trata de menosprezar o lugar do âmbito conceptual na relação do sujeito com o mundo:

a linguagem (e os conceitos, por extensão) é um elemento fundamental, que permite reconhecer os fenómenos da vida. O que sucede, então, é que estamos perante a junção de dois âmbitos que constituem *o ponto de vista*. Por outras palavras, *o sujeito não tem um ponto de vista como se este estivesse à distância da sua integração na própria vida*. O ponto de vista é, em todas as instâncias, um modo de integração na vida, determinando a *forma de integração*. Ter um ponto de vista implica, também, ter uma *visão da vida*, que corresponde, como Ferro e Carvalho indicam, à «*unidade de uma visão* ou de uma *compreensão global da vida* (ou seja, a vida posta na unidade dessa visão, de tal modo que toda a relação com ela está marcada pela *visão* em causa)» (p. 86). Assim, o que está em causa na visão da vida é o modo como o sujeito compreende e se relaciona com a vida, i.e., a sua *forma de instalação na vida*.

Se a visão da vida é, portanto, uma *forma de compreensão global da vida*, não existe propriamente a visão da vida, mas *visões* da vida (cada uma com uma determinada *forma de instalação* na vida), de acordo com a diversidade de sujeitos. Isto não anula que cada sujeito considere a sua visão da vida como a correcta: na verdade, é precisamente o facto de o ponto de vista (ou da visão da vida) pressupor uma *integração na vida* que compromete a possibilidade de *mudar de ponto de vista*, uma vez que esta mudança pressupõe *outra forma de integração*. Por isso, não se verifica comumente uma alteração radical do ponto de vista do sujeito: a vida continua a ser vista como sempre, não obstante o sujeito poder mudar de opiniões, clarificar ideias, etc. Estas mudanças funcionam como acrescentos à visão já instalada da vida.

O ponto de vista natural difere, como vimos, do ponto de vista do poeta ou da sua visão da vida. Na última, predomina *uma forma peculiar de se estar na vida*, alicerçada em elementos cruciais que temos vindo a analisar, mas que radicam numa condição *diferente* que importa aprofundar: o carácter melancólico do poeta ou, como Campos define, a universalite. A natureza invulgar do heterónimo implica uma visão da vida igualmente invulgar, quando as duas estão inevitavelmente associadas. Assim, trata-se de um *ponto de vista original*, que comporta alguns elementos fundamentais: a fragmentação; a dor e a paixão pela vida; o fascínio pela inconsciência e o fascínio pela infância. Estas características, que anunciam uma natureza melancólica, permitem, por sua vez, responder à questão fundamental desta investigação: o que significa ter uma natureza melancólica e como é que isso se prende com uma identidade esvaziada? Ou, por outras palavras, como é que o desejo de ser tudo resulta em ser nada?

Antes de prosseguirmos com a análise das características anunciadas, é necessário ver com mais precisão a *originalidade* do ponto de vista de Campos.

V. 3) O carácter original de Álvaro de Campos

Álvaro de Campos é, como se sabe, um dos heterónimos mais estudados no âmbito das investigações sobre a obra de Pessoa e especificamente sobre a heteronímia. Comummente associado a alguns movimentos literários, Campos é considerado, em fases diferentes ou concomitantes da sua poesia, um *futurista*, um *modernista* e um *sensacionista*. No capítulo anterior, foram estabelecidas algumas considerações sobre o Sensacionismo e o modo como Campos é devedor das suas directrizes. Mas se o autor real afirma que o seu heterónimo é um sensacionista, outras perspectivas têm tentado inculcar na voz do heterónimo matizes provenientes do modernismo e do futurismo, tendo em conta que Pessoa publicou as primeiras odes de Campos na revista Orpheu, em 1915. Esta revista, criada como reacção ao movimento literário português em voga – o saudosismo – e aos movimentos contemporâneos desenvolvidos na Europa – como o futurismo –, surge, então, como pano de fundo que alberga novas experiências literárias. A crítica associou a designada «Geração de Orfeu» aos princípios norteadores do Manifesto Futurista de Marinetti, mas Pessoa é bastante claro na sua posição sobre os colaboradores da revista e a posição de Campos:

Os Directores do ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito á arte e fórmulas de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

- (1) O termo «futurista», que designa uma escola litteraria e artistica possivelmente legitima, mas, em todo o caso, normas estreitas e perfeitamente definidas, não é applicavel ao conjuncto dos artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer d'elles individualmente, ressaltado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentaveis episodios de José de Almada-Negreiros.
- (2) Os termos «sensacionista» e «interseccionista», que, com maior razão, se applicaram aos artistas de ORPHEU, tambem não teem cabimento. Sensacionista

é só Alvaro e Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só colaboração – a «Chuva Obliqua» em ORPHEU 2.

(3) O termo «modernista», que por vezes também se applicou aos artistas de ORPHEU, não lhes pode também ser applicado, porisso que não tem significação nenhuma, a não ser para designar – porque assim se designou – a nova escola pragmatista e exegetica dos Evangelhos, nascida a dentro da Igreja Catholica, e condemnada pelo Papa, por excessivamente tendente a procurar a verdade.

(4) Os artistas de ORPHEU pertencem cada um á escola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma colectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos aggrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregario, vulgar e natural nos cavallos e nos carneiros. (Pessoa, 2009: 69).

O que Pessoa indica sobre Campos é, de facto, a sua dívida ao sensacionismo, enquanto um dos primeiros representantes dessa nova corrente. No entanto, aquilo que a poesia de Campos expressa, como temos visto, radica num âmbito muito mais pertinente do que *um movimento literário*, quando expressa *uma determinada visão da vida* que corresponde, na verdade, à *natureza do poeta*. Ou seja, não se trata de negar que Campos possa expressar, na sua obra, tendências modernas, futuristas e sensacionistas, mas de assinalar que a sua visão da vida ultrapassa fortemente qualquer uma destas correntes. Se nos cingirmos, por ora, aos princípios dos movimentos literários mencionados, é de notar que o próprio Sensacionismo defende a *inclusão* de todas as correntes, a absorção de todas as ideias e de todas as expressões, de tal modo que ao *sensacionismo corresponde a totalidade da própria vida nas suas diferentes manifestações, nomeadamente literárias*. Assim, o movimento literário definido por Pessoa como caracterizador do seu heterónimo corresponde, na verdade, à *expressão da própria vida*. Mas é preciso aprofundar estas considerações, tendo em conta que não é só Campos o heterónimo a que Pessoa atribui a corrente: Alberto Caeiro é igualmente considerado um sensacionista. Não cabe aqui uma investigação profunda da visão de Caeiro, mas o que foi analisado nos capítulos precedentes é suficiente para inferir que os dois heterónimos, embora partilhem um elemento em comum – a predominância da sensação –, expressam pontos de vista diferentes. A relação de Caeiro ao todo da vida, que tem necessariamente, como todos os

sujeitos, revela-se quando atenta em fenómenos particulares, mas de tal modo que não está presente uma *sofreguidão pela vida* ou por esse todo, i.e., a sua atenção incide em cada fenómeno, considerado em si mesmo, mas o seu sentido é não ter qualquer sentido para além da percepção imediata (do que cada fenómeno apresenta à visão do sujeito). Caeiro também difere de Campos quando nega ao âmbito conceptual um lugar de destaque: a sensação predomina na sua relação com a vida, mas esta forma de contacto é limitada, na medida em que, na sua lucidez, procura abdicar da própria lucidez. Caeiro não manifesta, por isso, a consciência da fragmentação da realidade: cada fenómeno é absoluto, mas, ao sê-lo, fecha-se em si mesmo. Assim, a visão de Caeiro expressa maioritariamente o *imediato*. Em Campos, observamos um movimento diferente: parte do mesmo pressuposto – o imediato – como *acesso ao todo a que pertence*, isto é, à vida na sua totalidade. Exibe, neste sentido, uma paixão ilimitada pela vida e uma contínua insatisfação, porque a vida nunca se fecha. Deste modo, os pontos de vista de Caeiro e Campos revelam diferenças substanciais, pois cada um deles corresponde a uma possibilidade da vida (a uma determinado visão da vida) e, tendo em conta o que foi analisado até agora, a de Campos aproxima-se mais das directrizes do Sensacionismo.

Campos, nas suas odes, manifesta uma paixão pela vida que se compõe de *partes* ligadas entre si, que remetem para algo que as transcende, mas este algo só é entrevisto através de *fenómenos individuais*. Cumpre, por isso, perceber como esta noção de *fragmentação* é fundamental na visão de Campos, trazendo à luz outro conceito indispensável: *o estilhaçamento*.

V. 4) A noção de fragmentação

Quando pensamos na obra de Pessoa, uma das primeiras características que associamos é a fragmentação: o *Livro do Desassossego*, *A Educação do Estóico*, o *Teatro Estático*, etc., são apenas alguns exemplos de experiências literárias que manifestam fortemente um carácter fragmentado. Pessoa é um dos autores mais prolíficos do século XX, mas igualmente um dos autores mais incompletos. Porém, a fragmentação da sua obra – os textos inacabados – não é *voluntária*, i.e., o autor não incutiu na sua obra um *sentido fragmentário*, de tal modo que aquela obra não pudesse ser de outra forma. O que sucede, então, é que a obra de Pessoa é fragmentada, de facto, porque o seu autor não

conseguiu completá-la ou abandonou os projectos incompletos em prol de outros. Por outras palavras, a fragmentação que caracteriza a obra pessoana diz respeito ao seu *conteúdo*, quando a sua *forma* não é propositadamente assim. Não se trata do *Livro do Desassossego* ou de *A Educação do Estóico* não serem fragmentados: eles são fragmentados, efectivamente, mas esta fragmentação da sua forma não é *intrínseca*, não faz parte da obra projectada pelo autor. Isto depreende-se facilmente do facto de cada uma destas obras não ter *uma ordem* definida por Pessoa: são fragmentos soltos que carecem de *uma estrutura ou de uma ordem delimitada pelo autor*. Ora, esta «estrutura» involuntária na obra de Pessoa podia ser completamente diferente, se o autor lhe tivesse dado propositadamente um cariz fragmentado. Ou seja, a obra de Pessoa podia ser (mas não é) fragmentada tanto no *conteúdo* como na *forma*. Um evidente contraste pode ser estabelecido com a obra de Søren Kierkegaard, especificamente com o seu célebre *Enten-Eller (Ou-Ou)* e, ainda com mais precisão, com os *Diapsalmata* (um dos textos do primeiro). Kierkegaard é um dos filósofos do século XIX que apresenta considerações fundamentais sobre o poeta, constituindo-se, por isso, como uma ferramenta imprescindível nesta investigação. A obra kierkegaardiana não é, apenas, um conjunto de textos assinados pelo autor: ela representa – tal como Pessoa – a ausência de «autor real», na medida em que é atribuída – como nos heterónimos e personagens pessoanos – a «autores fictícios», de tal forma que o que está realmente em causa é a apresentação de determinadas visões da vida. Ou seja, o paralelismo entre Pessoa e Kierkegaard estabelece-se em dois âmbitos: a *centralidade da obra em si mesma* e o *conteúdo* da obra. Do mesmo modo que podemos afirmar que Álvaro de Campos expressa uma visão da vida, que não é a mesma de Alberto Caeiro, de Ricardo Reis, de António Mora, de Bernardo Soares (entre muitos outros), e que estes pontos de vista *não correspondem ao ponto de vista de Pessoa*, na obra de Kierkegaard podemos afirmar que o mais difícil é encontrar o ponto de vista do autor real, quando os seus textos são assinados por diversos *outros*: Vigilius Haufniensis, Victor Eremita, Johanes de Silentio, etc. Até os textos que Kierkegaard publica com *o seu nome* podem estar subjacentes a um *intuito literário* e não corresponderem a nenhuma pretensão de verdade da *visão da vida do próprio Kierkegaard*. Mas o carácter ficcional de que se reveste a obra de Kierkegaard é ainda mais lata: não se trata apenas de o filósofo conferir *autores* a *textos*, mas de a própria *atribuição autoral depender de outro autor fictício*. É este último caso que encontramos em *Enten-Eller*, como veremos. A relevância desta obra de Kierkegaard não se prende somente com os seus estratos de ficção autoral, mas também (e fundamentalmente) com

o conteúdo da obra, na medida em que anuncia um ponto de vista (estético) que corresponde a uma relação com a vida *idêntica* à do poeta-Campos, apesar de não se tratar de *poesia*. Neste sentido, o que se apresenta em *Enten-Eller* é um conjunto de textos em prosa, aparentemente desligados entre si, de autoria(s) duvidosa(s), e organizados por um editor fictício. De entre os diversos textos da obra, que incluem considerações sobre estádios musicais, análises de obras literárias, textos aparentemente biográficos, entre outros, destaca-se um núcleo inicial, constituído por diversas reflexões soltas, reunidas (pelo editor) sob a designação *Diapsalmata*.

Os *Diapsalmata* são, à primeira vista, um conjunto de «impressões», de «considerações avulsas» do seu autor fictício: A. A atribuição deste autor A é dada *a posteriori* – ficticiamente – por outra personagem fictícia – o seu editor – que organiza a ordem dos textos. Estes elementos estão descritos na introdução que o suposto editor acrescenta na publicação, salientando o facto de a sua organização poder ser inadequada. Assim, o que se estabelece imediatamente é a ideia de uma não fixação absoluta dos textos, de tal modo que fica pressuposta a possibilidade de aqueles serem apresentados de vários modos. Não é de descuidar a proximidade entre o jogo ficcional que Kierkegaard institui na apresentação da sua obra e o papel real do editor na publicação da obra de Pessoa: aquilo que o editor fictício faz com os textos de Kierkegaard é, na verdade, o que os editores reais fazem com a obra de Pessoa – estabelecem uma ordem inexistente *a priori*. Mas esta curiosa proximidade revela uma diferença substancial: Kierkegaard completou e organizou os textos de *Enten-Eller*, estabelecendo depois um jogo que pretende anular a sua intervenção; Pessoa, pelo contrário, não organizou nem completou frequentemente os seus papéis, deixando aos futuros investigadores esse papel. Isto significa, então, que, Kierkegaard atribuiu propositadamente à sua obra um carácter fragmentário.

O editor de *Ou-Ou* afirma, por conseguinte, o seu papel absoluto na organização dos papéis (encontrados numa gaveta), e a possibilidade de a ordem ser outra e, por conseguinte, a ideia de que não há um sentido inerente à obra que obrigue o leitor a seguir a organização estabelecida. Ou seja, nada impede que o leitor leia os textos por «saltos» ou numa ordem completamente diferente da do livro. Mas também é de notar – e é de notar necessariamente – que o editor chama a atenção para o lugar fundamental dos *Diapsalmata* que determinou a sua apresentação como primeiro texto da obra:

Ordenar os papéis de A não foi tão fácil. Deixei, por isso, que fosse o acaso a determinar a ordem, quer dizer, deixei que ficassem na ordem em que os encontrei, sem naturalmente poder decidir se essa ordem tem valor cronológico ou significado ideal. Os pedaços de papel estavam soltos no compartimento e, por isso, fui obrigado a atribuir-lhes um lugar. Fiz que viessem em primeiro lugar, porque me parece que eles podem ser mais bem vistos como primeiros lampejos daquilo que os ensaios maiores desenvolvem mais coerentemente. (2011: 87)

Esta indicação do editor não é despicienda, mas é, à primeira vista, surpreendente, quando verificamos que os *Diapsalmata* são um conjunto de pequenas considerações aparentemente desconexas, como se fossem *repentinos apontamentos* do autor sobre alguma coisa, num estilo autobiográfico ou diarístico. Um autor, nunca é demais salientar, que não corresponde a Kierkegaard, mas supostamente a A (como Campos corresponde a Campos e não a Pessoa). Deste modo, estamos perante *reflexões avulsas* ou, como o título *Diapsalmata* indica, «refrões» (é também de notar que o título é definido pelo editor). Estes refrões ou aforismos trazem à luz, num primeiro nível, *ideias, opiniões e disposições* do autor. Mas um segundo nível torna-se evidente mediante as considerações anteriores: os textos não são *arbitrários*, no sentido em que *eles constituem um núcleo fechado*. Foram, portanto, «escolhidos» para fixar algo: uma *visão da vida* que, no fundo, não precisa de *autor*. Assim, o que está em causa nos *Diapsalmata* é uma *forma de instalação na vida*, que se depreende a partir das impressões – dos apontamentos – que constituem o texto. Mas o que temos vindo a considerar relaciona-se com o *conteúdo* da obra, que se define, tanto no caso dos *Diapsalmata*, como no caso da obra *Ou-Ou* (enquanto todo), pelo seu carácter fragmentado: tanto os aforismos dos *Diapsalmata*, como os demais textos que constituem *Ou-Ou*, são *partes* de um todo que, numa leitura inicial, não parecem ter remissão interna. Este aparente conteúdo fragmentado não se esgota aqui: os próprios *Diapsalmata* são um exemplo de fragmentação interna. Porém, a fragmentação destes vai para além de uma escolha do autor: ela representa a «estrutura» da própria visão da vida ou do modo de instalação na vida, orientada por fenómenos à vez, não obstante pertencerem a um fundo que se mantém velado, como indicam Ferro e Carvalho:

Nos *Diapsalmata* o próprio *hiato* ou o carácter *inconjuncto* é uma componente essencial da forma de sentido em causa. Esta forma de sentido distingue-se precisamente por corresponder a um agregado de perspectivas soltas, que se combinam numa *compreensão global*, sim, mas de tal modo que estão separadas como que por *saltos*. Em suma, no caso dos *Diapsalmata*, o próprio carácter *ocasional e arbitrário* não é nem ocasional nem arbitrário [...].

A estrutura dos *Diapsalmata* descreve uma *vida* e a própria *desultória*, feita de recortes desencontrados, de iluminações bruscas, interrompidas por hiatos – uma vida, portanto, sem unidade ou propósito claros, em que o sentido (sc. a perspectiva) que se tem é este ou aquele, agora isto, depois aquilo, consoante os casos. (Posfácio, 2011: 92-93)

Esta «estrutura» dos *Diapsalmata* não é, no entanto, o único factor relevante: a visão da vida que se descreve – que está representada – nos aforismos é *similar à de Campos*, como veremos posteriormente. O seu *carácter inconjuncto* é uma característica igualmente presente nas odes do heterónimo pessoano. Em Campos, o que vimos nas suas odes foi precisamente um *elenco* de fenómenos, que embora partisse de algum tipo de ponto central – a vida marítima, a vida moderna, Walt Whitman, etc. –, caracterizava-se como diferentes conjuntos da vida que surgiam, constituídos por possibilidades avulsas: agora isto, depois aquilo, e assim sucessivamente. Neste sentido, as odes são, também, fortemente fragmentadas, por pretenderem, tal como nos *Diapsalmata*, apresentarem uma *determinada visão da vida* que se compõe de momentos alternados. Campos tem uma relação com o todo da vida, mas esta relação apresenta dois componentes essenciais: por um lado, parte de fenómenos particulares que se substituem continuamente, dado que fazem parte desse fundo que o poeta procura apreender, consciente de que tal propósito não é viável; por outro, atenta em fenómenos particulares enquanto *símbolos do todo da vida*, i.e., enquanto *imediatamente detentores desse todo da vida a que se procura aceder*, ou, por outras palavras, como *todos em si mesmos* que são, em relação ao todo da vida, apenas *parciais*. Em que consiste esta visão da vida tem sido analisado a partir das próprias odes, mas cumpre ainda atentar no fenómeno mais lato a que dão voz: a melancolia ou, no seu cerne, a paixão e a dor pela vida. Uma compreensão mais clara deste estado complexo pode também ser deduzido dos *Diapsalmata*. Assim, revelar-se-á

como a visão extraída das odes de Campos e a visão extraída dos *Diapsalmata* correspondem a uma determinada natureza: a do poeta.

V. 5) A dor e a paixão pela vida: a melancolia

Falar da melancolia não é meramente falar de um *estado do sujeito*, associado ao *desagradável ou ao inquietante*. Também não é, ou pode não ser, falar de *um estado passageiro*. A melancolia tem sido analisada desde sempre, recorrendo a designações variáveis: *bílis negra*, *tristeza*, *depressão*, *inércia*, etc.

A melancolia é uma «condição» que tem chamado a atenção dos pensadores desde a Antiguidade Clássica, mas a sua compreensão sofreu modificações ao longo do tempo. O que se pretende aqui fazer é um breve levantamento das principais características que têm sido atribuídas à melancolia e da sua relação com os «homens de génio». A melancolia, durante muito tempo, estava associada à área das «doenças» ou dos desvios da natureza do homem, fazendo parte do que Hipócrates sistematizou como a teoria dos humores. Nesta, a melancolia era derivada de um desequilíbrio dos humores, em que predominava a bílis negra. Klibansky, Panofsky e Saxl, no seu fundamental estudo sobre a melancolia, indicam:

La idea de los humores como tales procede de la medicina empírica. La idea de la tétrada, la definición de la salud como equilibrio de las distintas partes y de la enfermedad como perturbación de ese equilibrio son aportaciones pitagóricas (recogidas por Empédocles). La idea de que al correr de las estaciones cada una de las cuatro sustancias prevalece por turno parece ser puramente empedocliana. Pero el mérito de combinar todas estas ideas en un solo sistema, y con ello crear la doctrina del humoralismo que dominaría el futuro, se debe sin duda al poderoso escritor [Hipócrates] (2006: 34).

A teoria dos humores, que sofreu pequenas modificações ao longo dos séculos seguintes, não perdeu, no entanto, o seu lugar central, mantendo-se como a forma mais comum de explicar o fenómeno da melancolia, tida sempre como «enfermidade». Platão,

na sua *República*, classifica a melancolia como um «mal» que está ligado a uma espécie de loucura ou furor, associando os homens negativamente excessivos (como os tiranos) à própria melancolia. Aristóteles, pelo contrário, foi o primeiro filósofo a associar a melancolia aos homens de talento, no *Problema* 30⁷⁷. Baseado na teoria dos humores desenvolvida por Hipócrates, Aristóteles estipula dois tipos de melancolia: um que é meramente temporário, e que deriva de um desequilíbrio momentâneo dos humores corporais (um excesso de bílis negra); e outro que não tem a ver com um desequilíbrio adquirido *a posteriori*, mas com uma natureza já impregnada desse mesmo desequilíbrio, i.e., de uma natureza definida por esse desequilíbrio. Aos últimos corresponderiam os homens de talento. Esta concepção, que seria olvidada em pensadores subsequentes e posteriormente recuperada, é fundamental para a compreensão da melancolia. Com a escola estóica, a distinção aristotélica perde o seu lugar em prol da concepção pré-aristotélica, em que a melancolia era uma enfermidade no seu sentido estritamente negativo: o homem de talento, no estoicismo, pode ser melancólico, mas esta presença não é vista como um factor positivo:

En ella [doutrina estóica] la idea de melancolía vuelve a insertarse en la de enfermedad pura, y muy grave además, en el sentido prearistotélico [...]. La melancolía como disposición dejó de ser requisito principal para la posesión de dones sobresalientes, pero como enfermedad siguió siendo el peligro principal para los que poseían dones sobresalientes; ella sola tenía el derecho de despojar al hombre de aquello que, en opinión de los peripatéticos, había tenido el poder de conferirle (2006: 66).

Na Idade Média, o interesse pela melancolia enquanto natureza dos sujeitos intelectualmente dotados parece ter ficado esquecido, não obstante se assistir, numa fase mais tardia, à recuperação da teoria dos humores. No entanto, é uma época fortemente condicionada por uma relação com o cristianismo e com o lugar do sujeito no sistema divino. É na modernidade que começa a surgir uma maior atenção ao fenómeno da melancolia, enquanto fenómeno mais lato do que uma condição física (e enquanto doença). Klibansky resume as suas características:

⁷⁷ Está fora do âmbito desta investigação qualquer discussão acerca da autoria da obra.

De ese modo, en toda la literatura europea moderna la expresión «melancolía» (en contexto no científico) perdió el significado de cualidad y adquirió en cambio el de «estado de ánimo», que directamente podía transferirse a objetos inanimados: ora en un sentido sencillo y serio, como cuando la viuda de un patricio florentino habla de la melancolía de su soledad, o cuando se describe un lugar como «solitario y melancólico»; ora en un sentido sentimental y emocional, como cuando Sannazaro hace vagar a sus pastores con ceño melancólico y melancólicas palabras; ora alegre y frívolamente, como cuando Boiardo hace que una dama, desilusionada tras pasar con su caballero una noche vacía de acontecimientos, permanezca todo el día «malinconosa e tacita» (2006: 220).

A percepção da melancolia no início da modernidade está ligada a uma consciência mais aguda do sujeito enquanto sujeito (ou enquanto eu). Neste sentido, a melancolia já não é vista apenas como resultado de humores desequilibrados (estritamente físico), mas também como estados de espírito ou ânimos do sujeito, de tal modo que a sua expressão na literatura (e nas outras artes) manifesta-se com frequência, apresentando contornos que apontam para o sujeito consciente de si mesmo e do seu deambular pela solidão, pela alegria e pela dor, enquanto condições da natureza humana e enquanto meios de consciência do próprio sujeito. Nesta época, caracterizada pela intensidade subjectiva e religiosa, a melancolia é tida como um meio de descoberta do sujeito, mas também como uma espécie de terror ao qual não se pode fugir. Segundo Klibansky, «El melancólico sufre primordialmente de la contradicción entre el tiempo y la infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena 'sub specie aeternitatis', porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad» (2006: 233).

No século XIX, a consciência da subjectividade está muito marcada, mas de tal modo que se assiste a uma espécie de ruptura com as noções anteriores: não só o sujeito é consciente da sua melancolia enquanto parte da sua natureza, como também da sua relação com o próprio mundo. A autocontemplação característica da «melancolia moderna» abre espaço para a necessidade de compreender o mundo enquanto tal, na sua apreensão directa, e para a importância da linguagem como veículo adequado de fixação do próprio sujeito, originando a «melancolia romântica». A melancolia torna-se, assim,

um dos temas fundamentais da expressão do romantismo, enquanto intensificadora da reflexão e da consciência do sujeito, de tal modo que ela surge como condição essencial no contacto com a vida. Como Flatley descreve,

The Renaissance interest in the relationship between melancholy and genius and the corresponding popularity of melancholy was revived in the late eighteenth and early nineteenth centuries. In British and German Romanticism, as we know, melancholy is a major theme, from Goethe's *The Sorrows of Young Werther* to Keat's «Ode on Melancholy». Kant writes positively of melancholy in his *Observation on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. At least on a thematic level, across this range of texts, melancholia is presented as a kind of mode of intensified reflection and self-consciousness, and the suffering accompanying it as soul-ennobling force. To really appreciate beauty or experience love, one must also know melancholy (2008: 38).

O século XX não só não perdeu a consciência do sujeito, como a intensificou. O que parece caracterizar o pós-romantismo é uma espécie de estilhaçamento da própria noção de sujeito ou de eu. A contemporaneidade salientou uma aguda percepção de um mundo múltiplo, diverso, e, neste sentido, assistiu-se a uma espécie de ruptura do sujeito enquanto «unidade». O próprio sujeito torna-se *múltiplo* e a melancolia surge como uma forma de aceder a essa multiplicidade. Mas este acesso, especialmente com a sistematização de Heidegger (embora com contributos anteriores dentro dos estudos filosóficos), ganha uma nova clareza, quando se estabelece os contornos do conceito de disposição enquanto determinado acesso ao mundo.

Estes breves traços da interpretação da melancolia ao longo do tempo permitem constatar que a sua presença foi frequentemente associada ao homem dotado de qualidades fora do comum. O poeta, como temos vindo a assinalar, é uma das figuras que se caracteriza pela presença da melancolia, radicada em vários aspectos fundamentais que importa retomar e aprofundar.

De modo a clarificar o que está em causa na melancolia, é necessário, em primeiro lugar, recuperar algumas ideias estabelecidas previamente. O poeta tem, como vimos, uma relação peculiar com a vida, que assenta num interesse constante por tudo o que a

vida lhe apresenta, i.e., todos os seus fenómenos ou possibilidades. Ao contrário do ponto de vista natural, que determina regiões de possibilidades interessantes e regiões de possibilidades «indiferentes», o ponto de vista poético tem uma relação *aberta*, pois total, com os fenómenos da vida, de tal modo que, para ele, não existem regiões de desinteresse. A relação com as possibilidades da vida não implica que cada sujeito não tenha necessariamente uma relação ao todo da vida, uma vez que as possibilidades que chamam a sua atenção não se apresentam separadas do ambiente em que se inserem – a vida. Assim, o que sucede é que, geralmente, a relação do sujeito com o mundo é constituído por uma relação difusa com esse todo, que surge, desse modo, como um «fundo» enevado em que se destacam determinadas possibilidades – o «centro». No caso do poeta, o que está em causa é uma anulação da barreira entre centro e fundo da vida – o fundo surge como centro, de forma que *tudo* se constitui como *região de interesse*. Estes modos de relacionamento trazem também à luz diferentes níveis de lucidez. O sujeito comum não é consciente da relação difusa que mantém com a vida e da dicotomia centro/fundo; o poeta, pelo contrário, é consciente da vida e da sua relação aberta com ela.

Mas a relação com a vida, em qualquer um destes casos, é mais complexa: o sujeito comum vê a vida como se ela fosse «neutra», i. e., como se a sua aparência fosse a sua essência, como se aquilo que mostra fosse efectivamente aquilo que é, sem qualquer interferência do sujeito. Isto significa que, para o sujeito comum, a vida não tem tonalidades e que o âmbito emotivo – em sentido lato – do sujeito não modifica o modo como as coisas da vida são vistas, de tal modo que não tem consciência de que a sua disposição é fundamental na relação com a vida. O poeta, por outro lado, tem noção de que a sua visão das coisas da vida não é objectiva: ela prende-se com uma forma de acesso que *determina esse mesmo acesso*. O que determina esse acesso é, como vimos, aquilo a que se chama disposição. A disposição, na terminologia de Heidegger, é precisamente o modo de acesso às coisas da vida, de tal forma que *interfere* nessas coisas ao conferir-lhes o seu tom. Ou seja, as coisas da vida nunca se apresentam de modo neutro, mas estão já dadas com uma determinada tonalidade, com um determinado rosto – aquele que a disposição lhe dá. Assim, o acesso ao mundo está dependente do *filtro* da disposição. Isto não significa que os fenómenos se constituam de modos diferentes, mas que a «luz» que incide neles é diferente. Em todos os casos, o mundo é visto sempre com determinada

tonalidade que reflecte a tonalidade do sujeito que o vê, independentemente de o sujeito ter consciência disso.

A vida está sempre impregnada dos tons disposicionais do sujeito, o que significa que cada fenómeno que a constitui adquire esses tons. Ou seja, não se trata de a disposição conferir tonalidades a determinadas regiões, deixando outras no seu carácter neutro. O facto de a disposição ser uma *forma de acesso ao mundo* pressupõe que *esse mundo* (com tudo o que o constitui) se apresenta *daquela forma*. Assim, a disposição é sempre uma tonalidade de toda a vida e não de partes da vida. Um dia de tristeza tornará tudo triste; um dia de alegria tornará tudo alegre, e assim sucessivamente. Isto é o que sucede frequentemente na condução do sujeito na vida: as disposições alternam – e as cores do mundo alternam –, de tal modo que elas adquirem geralmente um carácter *temporário e flutuante*. A esta rotação mais ou menos constante das disposições e ao seu carácter temporário correspondem o que se designa por disposições de superfície. Ou seja, as disposições de superfície são aquelas em que o sujeito está instalado no seu quotidiano e através das quais vive esse mesmo quotidiano. Mas a disposição também pode adquirir um carácter *permanente*, de tal modo que é esse tom que determina tudo. É o que sucede com a melancolia do poeta: trata-se de uma disposição de fundo. Porém, o que a análise prévia dos textos revelou foi que, no caso do poeta, também estava em causa a rotação disposicional (momentos de alegria, de exultação, de tristeza, de desalento, etc.). Assim, o que parece, à primeira vista, é que o poeta não tem nenhuma *disposição permanente*.

A estrutura disposicional do sujeito não tem, todavia, esta linearidade. O que distingue uma disposição de superfície de uma disposição de fundo é *o modo de relação com o todo da vida*. Ou seja, se, na disposição de superfície, indicou-se que o mundo aparece com uma determinada tonalidade que caracteriza o acesso a ele, o que significa que os seus fenómenos têm, também, essa tonalidade, isso não significa que não haja, por detrás dessa mesma tonalidade, outra que *realmente caracteriza o todo da vida*. A tonalidade em que se está temporariamente instalado pode «esconder» a tonalidade em que se está existencialmente instalado. É esta última tonalidade – ou disposição – que determina a visão da vida do sujeito ou o sentido de que se reveste a vida para ele. Isto não significa de todo que o sujeito *seja consciente dessa tonalidade de fundo*. Na verdade, é exactamente isto que está em causa no ponto de vista natural: a inconsciência de que tem uma disposição de fundo ou a *ausência de contacto com ela*. Ou seja, o sujeito pode estar instalado numa disposição de fundo sem que ela se manifeste como *presente*, o que

não invalida que outras disposições de superfície sejam conscientes. A disposição de fundo funciona, neste sentido, como o ambiente de fundo do sujeito: está lá, mas a relação que o sujeito tem com isso é difusa ou sonâmbula, de tal modo que o ambiente surge como indiferente ou insignificante. Ou funciona como a própria relação difusa do sujeito com as suas disposições de superfície: elas surgem ocasionalmente, tornam-se relevantes em certos momentos, mas a sua presença é constante, apesar de o sujeito não atentar nisso. O poeta difere do sujeito comum pela aguda consciência não só do lugar fundamental da disposição, como da presença de uma cor de fundo que, assim, se sobrepõe e que confere *o tom que toda a vida realmente tem para si*. A este tom de fundo do poeta corresponde a melancolia.

A melancolia não é apenas uma disposição de fundo: ela pode manifestar-se como disposição de superfície. Mas enquanto disposição de superfície, a sua tonalidade só afecta temporariamente o acesso ao mundo, podendo com maior ou menor rapidez, ser substituída por outra disposição. Como Ferro e Carvalho indicam:

Trata-se apenas como que de uma «aragem» passageira, que não chega a configurar inteiramente a percepção que o sujeito tem das coisas, antes se integra, como algo de circunscrito e fugaz, no quadro de uma compreensão da vida (quer dizer também: de uma disposição fundamental) na verdade marcada por um outro cunho. (Posfácio, 2011: 104)

O mesmo não sucede quando a melancolia está instituída como disposição de fundo, na medida em que altera e determina a forma de instalação existencial do sujeito ou a sua compreensão global da vida. No poeta, o que está em causa é precisamente essa forma de instalação na vida, a par da consciência de que é isso que está presente. Ou seja, o poeta reconhece-se como um melancólico. Importa, por isso, analisar em que consiste a disposição da melancolia, atendendo a duas condições fundamentais que a caracterizam: a paixão e a dor pela vida.

A paixão pela vida foi frequentemente tida em conta nos capítulos anteriores, correspondendo a um contínuo chamamento de *tudo o que a vida contém*. Mas também corresponde, como ficou claro nas odes de Campos, a *tudo o que a vida conteve e tudo o*

que poderia conter. O interesse do poeta é, assim, *um interesse por todas as possibilidades da vida*, independentemente de elas se apresentarem ou de serem passíveis de vir a ser apresentadas, de tal modo que a vida não se «divide» entre regiões de interesse e de desinteresse. Toda a vida surge, então, com uma beleza extraordinária, mas de tal forma que esta beleza é apreendida com a consciência do *nada que lhe subjaz*. O poeta vê a vida como contradição, como desavença, como encerrando em si uma multiplicidade inesgotável e antagónica que lhe revela a *ausência de sentido*. A paixão pela vida reveste-se da *dor pela vida*⁷⁸. Isto significa que o poeta vê a vida como uma relação de forças: a sua beleza ou o seu esplendor entram em conflito com algo que falha, algo que lhe falta, uma determinada imperfeição que se encontra em todo o esplendor. Mas esta relação de forças salienta, no poeta melancólico, o lado negativo: a beleza da vida não se sobrepõe à sua ruína, de tal modo que predomina o tom da tristeza em todo o esplendor. Ou seja, o poeta vê a vida como um todo que está irrevogavelmente dependente do *nada* e que não tem força para anular esse nada. Assim, a tónica da vida encontra-se, para o poeta, no vazio. É a constatação deste vazio que caracteriza a *dor pela vida*. Mas esta dor pela vida prende-se, também, com o grau de lucidez do poeta. Se, no ponto de vista natural, a vida é tal como se apresenta, i.e., ancorada em ilusões, o que caracteriza o ponto de vista poético é a *ausência de ilusões*. O sujeito comum vive a sua vida quotidiana como se ela estivesse sob o seu controlo, dependente de desempenhos, de tarefas, de objectivos, etc, de modo que não põe em causa a existência de sentido naquilo que faz; o poeta é, pelo contrário, *uma existência contemplativa*, que se caracteriza pela *imobilidade*. Mas esta imobilidade do poeta prende-se com uma lucidez que o faz olhar para a vida em si mesma e que lhe indica a contradição inerente à vida ou a *ausência de qualquer sentido*: o poeta compreende a vanidade de qualquer desempenho, de qualquer acção, de qualquer objectivo, uma vez que a vida, no seu fundo, é *nada*. Ou seja, é precisamente por o poeta não se conduzir como o sujeito comum, distraidamente em relação à vida, que lhe permite *olhar para ela* e constatar *a sua ruína*. E ao constatar a ruína da vida, o que sobressai é a consciência – ou a lucidez – de que nenhuma acção, desempenho ou tarefa anulará, em nenhuma circunstância, o «Não» da vida. Há, por isso, uma espécie de «desmascaramento» da própria vida. Isto não invalida, todavia, que o poeta sinta *pena*

⁷⁸ Baudelaire afirma esta dualidade em dois fragmentos íntimos: «Desde muito criança que sinto em mim dois sentimentos contraditórios: um de horror e outro de exaltação pela vida. O que é bem característico de um preguiçoso instável.» (1994: 68); «Um sentimento de solidão, desde a minha infância. O sentimento de um destino eternamente solitário - e isto apesar da minha família, e sobretudo quando me encontro entre camaradas. No entanto uma atracção muito intensa pelo prazer e pela vida.» (1994: 68-69)

por ver as coisas assim. O que se torna evidente nesta vivência do poeta é, na verdade, uma enorme tristeza por não poder ser de outro modo, nem a vida poder ser de outro modo. Esta consciência leva o poeta a sentir, por contraste, um *fascínio pela inconsciência e pela inocência* como condições que permitem modos diferentes de viver a vida.

As odes de Campos revelaram estes traços com muita clareza, quando o poeta *expressa a sua impressão da vida através da poesia*: a enumeração sucessiva de fenómenos que compõem a vida – o seu esplendor – não anula a consciência aguda da dor que resulta, da constatação da *ruína e do vazio da vida*. Mas esta relação não está apenas presente em Campos: a análise dos *Diapsalmata*, de Kierkegaard, permitirá também salientar essa relação conflituosa do poeta com a vida.

V. 6) *Diapsalmata*: uma existência poética

Os *Diapsalmata* são, como indicado, um conjunto de aforismos soltos, aparentemente desconexos, que revelam um determinado ponto de vista que se identifica com o do poeta, como o primeiro texto imediatamente anuncia:

Que é um poeta? Um homem infeliz que esconde profundas agonias no seu coração, mas cujos lábios estão conformados de tal modo que, quando o suspiro e o grito por eles afluem, soam como uma bela música. Passa-se com ele como com os infelizes que eram demoradamente torturados com fogo brando no touro de Faláris: os seus gritos não podiam chegar aos ouvidos do tirano para o aterrorizar – a ele soavam-lhe como uma doce música. E os homens aglomeram-se em torno do poeta e dizem-lhe: «depressa, canta outra vez», [o que] quer dizer, «que novos sofrimentos martirizem a tua alma e que os lábios continuem a estar conformados como antes, pois o grito apenas nos angustiaria, mas a música é encantadora» [...]. Eis por que prefiro ser guardador de porcos em Amagerbro e ser entendido pelos porcos a ser poeta e mal entendido pelos homens. (Kierkegaard, 2011: 2)

Neste primeiro apontamento, o autor define a natureza do poeta, mencionando elementos fundamentais: 1) um poeta é aquele que tem profundas agonias no coração; 2) a expressão linguística que daí resulta é bela; 3) o homem comum não sente nem percebe a vida do mesmo modo que o poeta; 4) o poeta anuncia o desejo de ser diferente ou de não ser poeta. À primeira vista, o texto passa por um desabafo do autor, ciente da incompreensão a que está sujeito, que lhe causa angústia, mas é mais do que isso: o primeiro *Diapsalmata* é, na verdade, um anúncio do que será recuperado ao longo dos demais textos, funcionando como uma espécie de resumo dos principais elementos do ponto de vista do autor. Por isso, o seu lugar na obra não é de todo arbitrário: não só os *Diapsalmata*, como conjunto, concentram os traços que se encontram nos seguintes textos de *Enten-Eller*, como o primeiro «*Diapsalmata*» concentra os traços que se revelam nos demais aforismos.

Os quatro elementos que foram extraídos deste texto exigem aprofundamento. Logo nas primeiras linhas, o autor revela ser detentor de profundas agonias que permitem a criação poética. As agonias do poeta correspondem ao que temos vindo a denominar como a sua dor pela vida. Ciente de que a vida é um espaço de contínua abertura, o poeta está preso a uma visão que lhe anuncia cada fenómeno como determinante, impossibilitando-o de se conduzir de forma automática. Mas a paixão pelos fenómenos da vida não impede a noção de que ela está para além do desejo do poeta – que nunca pode ser alcançado –, nem de que ela se constitui como *absurdo*, *contradição*, *desavença*. Ou seja, a aguda atenção aos constituintes da vida – contrariamente à condução sonâmbula do homem comum – revela a *ausência de sentido* que lhes subjaz, a consciência de que a vida é essencialmente *caos e desavença*, de que se desenvolve enquanto jogo de forças entre *existir e desaparecer*, mas de tal modo que a tónica que sobressai é a do *desaparecimento*. Isto é, tudo o que compõe a vida está sujeito à mudança, à *deterioração*, resultando, no fim, em *nada*. É esta sensação de nada que impera na visão do poeta: a *permanente sombra dessa dor mina toda a sua instalação na vida*⁷⁹. Assim, não se trata de o poeta estar subjugado a uma disposição de *tristeza* que abala o seu contacto com as coisas, impedindo-o de sentir *alegria*, *exultação* ou *júbilo*. Mas trata-se

⁷⁹ Vincent McCarthy resume o descontrolo inerente à natureza do poeta: «Here is the source of the anguish and pain of his poet's existence: he is locked up inside himself with an energy which he can neither understand nor control. And even if he reaches the poetic, where moans and cries are transformed into ravishing music, essentially, he never achieves more than pleasing an audience. After the energy is spent, after some of its force is reduced [...], he stumbles about exhausted, awaiting always another bout with this non-directed, and hence demonic, energy from within.» (1978: 62)

de a sua instalação na vida estar condicionada pela *melancolia*⁸⁰, que tanto o faz desejar a vida – rejubilando nisso –, como o faz ciente da *vanidade do seu desejo e da própria vida*.

A melancolia é, por conseguinte, um âmbito de *contradição intrínseca*, de modo que o poeta não se pode libertar de uma natureza *instável*. Esta instabilidade, por si só, não implica que o melancólico tenha de criar poemas: várias naturezas melancólicas não são, em sentido estrito, poetas. Mas isto não invalida o inverso: o poeta tem *necessariamente uma natureza melancólica*, que o leva à necessidade de expressar o seu modo de estar na vida. Esta expressão pode ser variada, como vimos: a obra de arte é a fixação de ideias na forma mais adequada. No caso do poeta, a forma mais adequada *pode ser* o poema, i.e., a linguagem. Se o ponto de vista é estruturalmente linguístico – nada se pensa fora da linguagem, quando o âmbito conceptual é imprescindível no sujeito –, a linguagem surge como o modo mais *imediato e próximo* da própria vida, precisamente por ser vivida como correspondência absoluta com os fenómenos que identifica. O poeta, todavia, não vive a linguagem desta forma automática: ele é consciente de que a linguagem e a vida são campos absolutamente diferentes, que não podem ter

⁸⁰ Na obra de Kierkegaard, existem dois termos em dinamarquês que têm sido traduzidos como «melancolia»: *Melancholi* e *Tungsind*. Alguns comentadores chamam a atenção para a diferença entre os dois conceitos, nomeadamente Vincent McCarthy, que estabelece uma distinção clara: «*Melancholi* is the innocent, passive and unawakened desire for the impossible object; *Tungsind* is also desire for the impossible object, but already with some awareness and intensity present. The ambiguity of the object-which-is-no-object constitutes the sweetness associated with *Melancholi*, while it later constitutes the gloom and heaviness of the reflective form *Tungsind*. The sensuous is linked exclusively to *Melancholi* because of its non-reflective quality. *Melancholi* is the expression of, and is caused by, the profound inner contradiction of desiring an impossible object which in another sense one is already united to and thus possesses. *Tungsind* is the heavy, gloomy and critical phase which sets in as unawakened desire is prolonged and then intensified and frustrated as it moves toward reflection upon and awareness of non-possession. *Tungsind* is thus reflective, pained non-possession of the impossible object of desire: infinity». (1978: 64)

O que está em causa nos *Diapsalmata* é *Tungsind*. É de notar que os *Diapsalmata* não são o único texto que representa um ponto de vista melancólico. Na *Repetição*, por exemplo, o jovem apaixonado representa uma natureza melancólica, mas de tal forma que esta precede a natureza melancólica do poeta, i.e., o que está em causa na *Repetição* é o *desenvolvimento de uma melancolia* mais superficial para uma melancolia mais profunda (de *melancholi* para *tungsind*), de modo que a obra termina quando a personagem inicia o seu ciclo de poeta melancólico. Por isso, esta investigação optou por não incluir a análise desta obra. Para além da *Repetição*, outro ponto de vista melancólico pode ser encontrado em *Culpado/Não culpado?*, cuja personagem, Frater Taciturnus, é um exemplo de *Tungsind*, mas não é um poeta, o que também justifica a sua exclusão. Também não cabe nesta investigação uma análise de todos os textos de *Enter-Eller (Ou/Ou)*. Não só os *Diapsalmata* são, como indicámos, uma representação concentrada do que se encontra espalhado ao longo dos demais textos, como também a personagem A assume-se como um poeta, o que não sucede com as demais personagens da obra. Estas constituem-se como uma espécie de possibilidades existenciais que derivam da própria natureza do poeta, que lida com a totalidade. Assim, no que respeita à obra de Kierkegaard, esta investigação centra-se nos *Diapsalmata* enquanto texto mais significativo da natureza em causa.

correspondência, que não são permutáveis. A lucidez do poeta indica-lhe que a linguagem é uma *interpretação da vida*, mas que esta *interpretação* é o único modo de compreensão dela. Não obstante a disposição ser, como referido, o *medium* de *afinação* com a vida, a consciência disso implica a linguagem. Assim, a *expressão* mais automática é a linguagem, através da qual o sujeito tenta clarificar a sua visão das coisas. No entanto, a linguagem oral não é um instrumento suficiente, uma vez que se perde imediatamente após o seu desempenho, o que não sucede com a escrita. Esta funciona como meio de *fixação*. O que difere é, portanto, a *forma dessa fixação*. No caso dos *Diapsalmata*, o poema não é a forma escolhida. No caso de Campos, é a poesia que se destaca (embora também tenha textos não-poéticos). Mas esta diversidade de formas de expressão também serve para salientar que *uma natureza poética* não se manifesta obrigatoriamente através da poesia, ou seja, a existência de uma natureza poética não implica *determinada forma de expressão*. Como Pessoa indicava, a diversidade da vida e dos seus fenómenos obriga à diversidade de expressões. A expressão linguística é um modo de expressar a vida, mas à *distância*. Esta distância prende-se, por conseguinte, com o âmbito da linguagem, que não corresponde ao âmbito do que constitui a vida. É esta distância que permite, como está indicado nos *Diapsalmata*, que o *leitor* não sinta a agonia do poeta: o que resulta é uma *transformação das agonias*, de modo que o sujeito está em contacto com *algo* que não é disposicional. Isto é, a linguagem pode, em qualquer caso, influenciar as disposições do homem, mas a sua natureza é conceptual. Assim, há uma diferença fundamental entre a natureza poética e a natureza não-poética: o poeta *sente antecipadamente* e depois tenta exprimir algo pela linguagem; o homem comum eventualmente *sente* a partir daquilo que o poeta tenta exprimir. Por outras palavras: para o poeta, é o contacto com a vida que leva à sua expressão; para o sujeito não-poético, é o contacto com a expressão conceptual que leva à interpretação e possivelmente a eventuais disposições, mas sempre mediadas pela linguagem. Não é a própria vida que está na obra de arte e, por isso, a relação do poeta e do leitor é completamente diferente. Para além disto, é ainda de ter em conta os pontos de vista respectivos: as agonias do poeta não são *identificadas* pelo sujeito, na medida em que *a sua instalação na vida não é a mesma do primeiro*. Assim, *todo o contacto do sujeito é mediado pela sua visão da vida*. No caso do poeta, *é a sua visão da vida que está expressa* na obra de arte⁸¹. Por isso, a expressão linguística do poeta pode ser, para

⁸¹ A visão da vida do poeta, que corresponde a uma relação com o todo da vida, pressupõe a relação com outras visões da vida e perspectivas enquanto *possibilidades*, uma vez que cada uma delas *é parte do todo da vida*. Assim, não está em causa que a *expressão* de uma obra de arte corresponda ao ponto de vista do

este, o resultado das suas agonias e, para o sujeito comum, *uma bela música*. Mas o que isto também significa é que há uma enorme distância entre o que efectivamente sucede na vida – as agonias, os horrores do mundo – e a sua passagem para a imaginação e, posteriormente, para a linguagem escrita. Ou seja, o que está em causa é que o horror do mundo real se transforma, pela própria imaginação, na beleza. Assim, a beleza da vida que o poema transmite é um resultado da beleza que o próprio poeta lhe confere. Dada a incompreensão do homem, o poeta manifesta o desejo de não ser poeta: ser um guardador de porcos, que funciona meramente como exemplo, significaria *ter um ponto de vista natural*, reger-se pelos parâmetros da «normalidade», conduzir-se na vida através de tarefas e escolhas. Implicaria, por conseguinte, *não ter aquelas agonias no coração*.

O desejo de não ser um poeta não se evidencia apenas neste repentino querer ser «um guardador de porcos». Prende-se com um desejo mais vasto que importa analisar: o desejo de retorno à infância enquanto *tempo da inconsciência ou da inocência*. Vimos que Campos, nos seus momentos mais exultantes, revela sempre, de modo mais ou menos evidente, o mesmo desejo. A *Ode Marítima* é, sem dúvida, aquela onde este desejo é anunciado de forma mais intensa. Mas nos *Diapsalmata* também se encontram referências explícitas. Veremos, então, que na melancolia também está pressuposto, como resultado da desavença que a caracteriza, *um duplo fascínio*: pela inconsciência e pela infância.

V. 7) O fascínio pela inconsciência

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia
De alegre e anonyma viuvez,

Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,

autor, mas a uma possibilidade da vida. Podemos, de algum modo, dizer que *a visão da vida do poeta* corresponde a uma espécie de tábua rasa que admite todas as demais visões da vida, constituindo-se como *não visão da vida*.

E ha curvas no enredo suave
Do som que ella tem a cantar.

Ouvil-a alegre e entristece,
Na sua voz ha o campo e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões p'ra cantar que a vida.

Ah, canta, canta, sem razão!
O que em mim sente stá pensado.
Derrama em meu coração
A tua incerta voz ondeando!

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciencia,
E a consciencia d'isso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A sciencia

Pesa tanto e a vida é tam breve!
Entrae por mim dentro! Tornae
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passae! (Pessoa, 1924-1925: 88)

Este poema – atribuído ao ortónimo – é um exemplo claro do que se pretende agora analisar: o fascínio que o poeta sente pela inconsciência. A ceifeira de Pessoa representa o mesmo que o Esteves da Tabacaria de Campos, i.e., o sujeito inconsciente ou, com mais precisão, o sujeito comum cujo grau de consciência é menor do que o do poeta, no que respeita ao seu modo de relação com a vida. Representa, por isso, o oposto do poeta, cuja lucidez lhe impede de viver com naturalidade ou familiaridade o que o mundo lhe põe à disposição. Mas, como o poema evidencia, o desejo de inconsciência do poeta está simultaneamente revestido do desejo de *manter* a sua consciência. Assim, o que está em causa é, por um lado, a noção de que a sua lucidez impede um estar naturalmente na vida, de tal forma que está à distância dela e, por isso, surge o desejo de

não ser assim, de poder diminuir o seu grau de lucidez ao ponto de esta não se tornar impeditiva – o que significaria uma aproximação do ponto de vista natural – e, por outro, a noção de que a sua lucidez lhe revela a vida sem ilusões, de modo que a sua percepção é tida como mais adequada e, neste sentido, não deseja abdicar da sua posição privilegiada. Tendo em conta estes vectores, o poeta não deseja uma troca, mas uma conjugação entre as duas condições, o que resulta no mencionado desejo de ser inconsciente na sua aguçada consciência – uma espécie de capacidade de viver a vida (e não estar à distância) sabendo o que ela é (estando atenta a ela, sendo lúcido, etc.). Viver a vida exige, por conseguinte, uma certa inconsciência que permita uma instalação natural no mundo, e esta inconsciência torna-se, por isso, uma fonte de fascínio para o poeta que, dada a sua condição melancólica – e o que esta pressupõe – está «excluído» da vida⁸².

O fascínio pela inconsciência prende-se, por conseguinte, com a contradição que a natureza do poeta constantemente vincula e com uma aguda lucidez que corrobora essa contradição. A noção de que a vida não tem nenhum sentido, de que os seus fenómenos estão todos inevitavelmente sujeitos ao perecimento, de que nada permanece intacto, em suma, de que a vida carrega em si a sua própria aniquilação, conduz o poeta a manifestar o desejo de que a vida *fosse de outro modo*, de que *a sua visão fosse outra*, de que ele, enquanto sujeito, *fosse diferente do que é*. Isto é, o poeta está ciente de que *não pode mudar nada nem a si mesmo*. A imutabilidade da sua situação causa, como vimos nas odes de Campos, o desespero. Por outras palavras, o poeta *sente pena* por a vida ser como é e por ter consciência de a vida ser exactamente assim. Sente pena, por isso, de não poder, de alguma forma, conduzir-se como toda a gente o faz: vivendo de modo sonâmbulo. A grande distância que separa a vivência do homem e a do poeta leva, então, a que o último sinta *fascínio* por aquilo que o primeiro representa: a inconsciência ou, por extensão, a inocência. A percepção da *imobilidade* também está claramente expressa nos *Diapsalmata*, quando A afirma: «Sinto-me tal e qual como uma peça no jogo de xadrez, quando o adversário diz acerca dela: essa peça não pode ser movida»⁸³ (2011: 14). O

⁸² Outro exemplo claro do desejo do poeta pela naturalidade do sujeito na vida encontra-se em D. H. Lawrence, no seu poema *Pax*: «All that matters is to be at one with the living God, | to be a creature in the house of the God of Life. || Like a cat asleep on a chair, | at peace, in peace | and at one with the master of the house, with the mistress, | at home, at home in the house of the living, | sleeping on the hearth, and yawning before the fire. || Sleeping on the hearth of the living world, | yawning at home before the fire of life, | feeling the presence of the living God, | like a great reassurance, | a deep calm in the heart, | a presence | as of the master sitting at the board | in his own and greater being, | in the house of life.» (1987: 587)

⁸³ Sobre a imobilidade do poeta e o que isso significa na sua relação com a temporalidade, David Kangas afirma: «At stake in the diapsalmata, then, will be something like the transcendental conditions for any departure [...], any choice. To choose signifies to inaugurate a temporality, a 'before' and 'after'. Choice

poeta é, por conseguinte, uma peça que não pode *ser movida* em nenhum momento da sua vida: a sua instalação na vida é, dadas as características que temos analisado, de ordem essencialmente *contemplativa*. A consciência de cada fenómeno enquanto tal, a paixão por cada elemento da vida, a noção de que a vida é feita de contradições e de que tudo está sujeito ao desaparecimento, impedem o poeta de viver de acordo com os parâmetros «normais», o que, em última instância, significa *que o poeta está «parado» perante a corrente da vida*.

A imobilidade do poeta não significa, porém, que ele não execute tarefas, faça escolhas, conduza-se no quotidiano, etc, mas que cada *execução da sua vida (tarefa, escolha, acção, etc.) não anula a consciência de que tudo o que faz ou possa fazer é vão*, uma vez que a vida carece de *sentido*. O sujeito comum vive o seu quotidiano de forma «adormecida», de tal modo que não põe em causa que a sua acção *seja pertinente*: é precisamente a crença de que tem a capacidade de mudar as coisas, de determinar a sua vida, de *fazer escolhas significativas para si*, que regula a sua condução diária. No caso do poeta, sucede o oposto: cada movimento seu é feito com a lucidez de que não pode, em nenhuma circunstância, contrariar ou anular o «Não» inerente à vida: a deterioração, o vazio a que tudo está condenado, etc. Por isso, nenhuma acção do poeta *tem significado para ele*, uma vez que é apenas uma *ilusão de controlo*. Assim, a visão do poeta é considerada pelo próprio como *mais adequada*, de modo que está pressuposta uma *pretensão de verdade*. Assim, o poeta admite a *variedade de pontos de vista*, mas esta variedade não implica que não considere *o seu ponto de vista* como *o correcto*: os demais pontos de vista são compreendidos como *deficiências de acuidade*. Mas isto não significa que o poeta não sinta, em qualquer instância, *a atracção* dessas visões da vida. Na verdade, somente uma visão da vida diferente da sua permite ao sujeito viver normalmente. Ou seja, não obstante a consciência de que outros pontos de vista são menos lúcidos, o poeta sente *fascínio pela inocência*. E a inocência expressa-se de vários modos, nomeadamente através da inconsciência: o ponto de vista natural é, assim, um exemplo da inconsciência do sujeito perante a vida. Nessa medida, o poeta *sente o fascínio pelo sonambulismo do ponto de vista comum*. Um fascínio que só pode ter lugar pela *distância*

shapes the meaning of the past by casting it in light of a future possibility. The present emerges as time lived in light of choice, vis-à-vis a future expectation and in separation from a past state of affairs. This relationship between choice and the inauguration of a temporality leads A to formulate his own aesthetic solution to the double bind of regret in terms of a suspended, or sublated, temporality [...]. Radically suspending decision, A seeks to live a temporality without any inceptual instant, without the cut or discontinuity choice brings, without before or after. He exists in a suspended time, a quasi-eternity, or an eternity prior to any temporality.» (2007: 44)

que separa o poeta dos outros homens: *a consciência de que está perante um ponto de vista*, que não corresponde ao seu, mas que é considerado precisamente assim – *um ponto de vista*. Trata-se, portanto, de uma espécie de «objectivação» do poeta: o olhar o fenómeno como fenómeno implica, neste caso, olhar o ponto de vista como ponto de vista, a instalação na vida como tal. O facto de que o sujeito não considera a sua visão da vida como *uma de entre outras*, de modo que *a cada uma corresponde uma forma válida de instalação na vida*, impede a «objectivação» que caracteriza o poeta.

O fascínio pela inconsciência é, então, uma das características do estado melancólico e, por extensão, da natureza do poeta. Mas a inconsciência não se verifica apenas no ponto de vista natural – que não se tem como inconsciente –, mas está fortemente marcada numa determinada época da vida: a infância.

V. 8) O fascínio pela infância

O fascínio pela infância como meio da inconsciência está bem marcado nas odes de Álvaro de Campos. Vimos, com frequência, que o poeta, em determinado momento do seu êxtase sensacionista, manifesta o desejo de *retorno à infância*. Este desejo prende-se, como mencionámos, com o fascínio pela inconsciência. A infância é, sem dúvida, o momento da vida que se caracteriza por uma *abertura ilimitada à vida*, a par de uma *incompreensão* evidente do que ela possa significar. Na verdade, não há, na infância, lugar para qualquer tentativa de compreensão: o imediato da vida surge como único elemento. Ou seja, na infância não se procura minimamente *olhar para a vida*, pô-la à *distância*: o imediato é vivido da forma mais automática possível, não havendo lugar para a reflexão. *Viver* surge como *fundamental*, mas sem a compreensão do que significa esse «viver», de tal modo que está em causa, na infância, uma espécie de *abandono* à vida. Não está de todo em causa *saber o que é viver*: na infância, vive-se com toda a naturalidade que é própria da inconsciência – simplesmente vive-se. A ânsia que caracteriza a infância prende-se, precisamente, com uma amostra mais acutilante do que mais tarde se verifica no ponto de vista natural: a vida só pode ser vivida mediante *actividades*, mediante *movimento*. Na infância, a imobilidade causa *incómodo* e, por isso, a criança tem de estar sempre *a fazer alguma coisa*, *tem de estar sempre ocupada*. Estar ocupada é, por conseguinte, *viver automaticamente*. E viver automaticamente, como

vimos, implica a «inconsciência»⁸⁴. É precisamente o não se estar atento às coisas da vida que permite *viver as coisas da vida* de modo natural. É esta condição que permite associar a infância a uma época de *inocência e de felicidade*. Não se trata, no caso da felicidade, da infância de determinado sujeito: se tem boas ou más memórias, se considera a sua infância feliz ou não, etc. Não está de todo em causa *uma infância particular, mas a infância enquanto fenómeno absoluto ou total*. Recorde-se que o poeta, na sua natureza melancólica, tem uma relação aos «todos» particulares da vida, que remetem, por sua vez, para «o todo da vida»: esta relação implica não só uma atenção a cada um dos seus constituintes particulares enquanto *parte que remete para o todo*, mas também a cada um dos seus constituintes enquanto *todo* ou enquanto *símbolo da totalidade*. Isto é, a relação do poeta com a vida compõe-se de estratos: o particular como particular – *esta pedra* –, o particular como absoluto – *a pedra* –, e o particular como referente do todo – *a vida*. Este modo de relacionamento com a vida é claro nas palavras de Ferro e Carvalho:

1) Em primeiro lugar, significa uma pronunciada tendência para ter presente aquilo a que podemos chamar *totalidades parciais*. Por exemplo, se o que aparece é uma criança num qualquer momento da sua infância, o significado de que isso se reveste não se cinge ao momento tal ou tal da infância desta ou daquela criança, antes vai além dele, fazendo entrar em cena a *infância como todo* – e de facto não apenas a infância de X (do próprio ou de outra pessoa), pois *essa* infância torna-se o *emblema* de uma *multidão* de infâncias: de todas as infâncias sc. *da infância enquanto tal* [...].

2) Mas, em segundo lugar, a *vocação para a totalidade* que é característica da melancolia [...] não se esgota nisso, antes implica uma tendência para *conjuguar e integrar* estas mesmas *totalidades parciais*. De sorte que também não são consideradas como algo isolado ou absoluto [...]. Faz entrar em cena *totalidades mais abrangentes*, a que aquelas, por sua vez, pertencem, e tende a ter essas totalidades mais abrangentes como *forma* daquilo que lhe aparece – e não apenas como *fundo*.

3) Mas isso, por sua vez, ainda não é tudo. A tendência para a totalidade que é inerente à melancolia faz que o olhar do melancólico também não se deixe ficar

⁸⁴ Frisamos novamente que não se trata de pura inconsciência, mas de um *grau muito reduzido* de consciência.

pelas totalidades mais abrangentes, mas *ainda parciais*, de que se acabou de falar [...]. O que caracteriza a melancolia, tal como está em causa nos *Diapsalmata*, é precisamente que está sempre posta em confronto com uma *única totalidade abrangente* – a *totalidade de todas as totalidades*, se assim se pode dizer, a *totalidade total*. (Posfácio, 2011: 106-107)

Assim, o fascínio pela infância não é apenas *um momento* específico que o poeta relembra: ela é um *símbolo* da inconsciência e da inocência. O que leva o poeta a sentir este fascínio é mais ou menos evidente: a infância é um tempo de *libertação*, de *oposição* ao presente do sujeito. É o momento em que *a vida surge como esplendorosa* e como *ilimitada*. Na infância, tudo é possível, pois não se conhecem limites. Ou seja, a infância é a percepção *feliz da vida*, não condicionada pelo *vazio* que subjaz ao ponto de vista do poeta.

Nos *Diapsalmata*, alguns fragmentos salientam esta relação do poeta com a infância, corroborando aquilo que Campos também evidencia nas suas odes: a infância é um lugar *perdido*, que não se recupera, mas que se mantém *desejável*:

Neste momento, desejo um prato de trigo sarraceno. Recordo o meu tempo de escola: nós tínhamos sempre papas de trigo sarraceno à quarta-feira. Recordo-me de como a papa era servida lisa e branca, de como a manteiga me sorria, de como se via que a papa era quente, de como eu tinha fome, de como estava impaciente por ter autorização para começar! Um prato assim de papa de trigo sarraceno! (2011: 22)

Neste trecho, A revela, pela *recordação*, o âmbito de vivência imediata que caracteriza a infância. Note-se que não se trata de um desejo simples – o prato de papa de trigo – mas de uma *recuperação* do que isso exemplifica: *o núcleo disposicional que acompanhava uma determinada acção* – a simplicidade e a apreciação do prato de papa sarraceno. Ou seja, o poeta não deseja apenas ter novamente *aquela refeição*, mas tê-la *como era vivida na infância*. Mas o retorno a essa experiência só se faz mediante o retorno àquele tempo. O que este desejo evidencia, também, é a *simplicidade daquela época*: a satisfação perante algo, independentemente do que é esse *algo* – um prato de papa de

trigo ou outra coisa. Assim, o que está em causa é a recuperação *daquela forma de instalação na vida, a inconsciência perante os fenómenos, o significado* absoluto e imediato de tudo, vivido enquanto *tudo no imediato sem a consciência de que é nada*. É esta inconsciência perante o nada da vida que leva A a salientar noutro texto:

Por que é que eu não nasci em Nyboder, por que é que não morri em criança? Então, o meu pai ter-me-ia posto num pequeno caixão, ele mesmo [o teria] carregado debaixo do braço, levado para a sepultura numa manhã de domingo, ele mesmo teria lançado terra sobre ela, dito, a meia voz, algumas palavras compreensíveis apenas para ele. Só à feliz Antiguidade poderia ter ocorrido pôr as crianças a chorar nos Campos Elísios, por terem morrido tão cedo. (2011: 39-40).

O retorno à infância não é apenas um desejo de repetição de um modo de estar *natural e automático*, mas funciona, para o poeta, como o único momento da sua vida em que isso é possível. Neste sentido, A manifesta um certo desespero: o desejo de ter morrido nesse tempo da sua vida, de tal modo que eliminaria a possibilidade de se tornar *aquilo* que o caracteriza no presente: um *hiperconsciente* da vida. Este desespero, que muitas vezes se traduz também na célebre ideia de «nunca ter nascido», que Campos partilha, corresponde, ainda, à consciência de que a vida se apresentava com uma intensidade que se perde ao longo do tempo, como outro trecho dos *Diapsalmata* evidencia:

Como me senti estranhamente melancólico ao ver um pobre homem arrastar-se pelas ruas num sobretudo muito gasto, verde-claro, para o amarelado! Deu-me pena dele. Mas o que mais me comoveu, no entanto, foi que essa mesma cor do sobretudo tão vivamente me recordou as minhas primeiras criações de criança na nobre arte da pintura. Esta era precisamente uma das minhas cores preferidas. Não é mesmo triste que estas misturas de cores, em que ainda penso com tanta alegria, não se encontrem em parte nenhuma na vida? [...] E eu que sempre pinte as vestes dos meus heróis com pinceladas deste verde amarelado eternamente inesquecível! Não acontece o mesmo com todas as misturas de cores da infância? O brilho que

a vida tinha então torna-se pouco a pouco demasiado forte, demasiado berrante para o nosso olhar esvaído. (2011: 16-17).

O autor dos *Diapsalmata* salienta o modo como o sujeito se relaciona com os fenómenos da vida. O encontro com qualquer fenómeno pode despoletar um universo disposicional que se prende com uma experiência passada: a cor do sobretudo chama a atenção do poeta, lembrando-o da sua infância enquanto tempo de maior intensidade perante a vida⁸⁵. Como A indica, as cores da infância não se comparam às cores da própria vida, na medida em que a infância é o símbolo do possível, do ilimitado. Por isso, o autor manifesta o seu desalento na constatação de que o brilho da vida na infância é completamente diferente do brilho da vida no presente. Esta intensidade que caracteriza a infância é, também, um dos elementos que causa *pena* no poeta, uma vez que se junta ao conjunto perdido do passado. Mas esta intensidade é mais do que *a vida surgir como ilimitada*: recorde-se que, para o poeta, a vida do presente é igualmente ilimitada, na medida em que é constituída por possibilidades em contínua abertura. Mas o modo de relacionamento é completamente diferente: na infância, a vida é um campo aberto de possibilidades *para* o sujeito, i.e., *tudo é passível de realização*; no presente, para o poeta, *nada é passível de realização*. Mas há ainda outro factor que é necessário ter em conta nesta dualidade entre a infância e o presente do poeta: *o lugar da imaginação*. Como tem sido analisado através de Campos, a imaginação ocupa um lugar determinante na vida do poeta, uma vez que é através dela que tenta saciar o seu desejo de posse da vida no seu todo. Na infância, a imaginação é, também, um dos instrumentos mais presentes, funcionando como complemento – quando não como centro – da realidade, i.e., a criança usa a imaginação como meio de alargar as possibilidades da vida. No poeta, sucede precisamente o mesmo: é pela imaginação que se desenrolam os elos entre as possibilidades que *a percepção* revela e aquelas que estão veladas ao olhar. Porém, a relação do poeta com a imaginação *difere* da que teve na infância: para a criança, a imaginação é *suficiente* para alimentar os seus desejos de expansão. Para o poeta a imaginação é *fundamental*, mas não preenche a sua ânsia. Assim, a infância funciona, mais uma vez, como o tempo em que *todas as condições de inconsciência estão reunidas*.

⁸⁵ O presente do poeta também está marcada pela intensidade, mas a sua relação é completamente diferente da que existia na infância: o agora do poeta concentra-se na possibilidade; o outrora do poeta na execução e no modo *intenso* dessa execução.

No entanto, o facto de na infância se viver através da imaginação implica, ainda, que está em causa a *predominância da possibilidade*, tal como ocorre no presente do poeta.

Nos capítulos anteriores foi analisado em que medida a possibilidade é uma condição fundamental na vida do poeta e o modo como viver assim leva a uma *insatisfação permanente*, dado o carácter *irreal* de que se reveste. Se o homem comum vive numa conjugação entre possibilidade e concretização, definindo-se *através dessa relação*, o poeta abdica da concretização em prol da possibilidade. Mas esta abdicação, como vimos nas odes de Campos, não é *voluntária*, surgindo como um «desvio» aos padrões da condução comum ou normal na vida. Se, por um lado, a forma de instalação na vida do poeta não é voluntária, mas condicionada por uma natureza melancólica que o *obriga* a perceber a vida como um amplo universo de possibilidades *fundamentais* regulado pela presença constante da *deterioração*, e se, por outro, este modo *disposicional* de estar na vida funciona, na senda do que a *própria disposição significa*, como elucidação do poeta, então põe-se uma questão fundamental a que cumpre responder: *onde conduz esta elucidação da natureza do poeta?* Por outras palavras, como se pode definir *uma identidade* do poeta? Cada sujeito tem, de modo mais ou menos claro, uma identidade que o distingue dos demais, assinalada na sua forma de lidar com a vida. No caso do poeta, cuja vivência se pauta por uma completa *inversão do paradigma do ponto de vista natural*, o que significa *ser tal como é?*

V. 9) A forma esvaziada do poeta: ser tudo é não ser nada

Na *Doença para a Morte*, Anti-Climacus (um dos autores fictícios de Kierkegaard) analisa a relação entre a possibilidade e a necessidade enquanto condições que determinam *a natureza do sujeito* ou, para usar a terminologia do autor, o *querer ser si-próprio* ou o *não querer ser si-próprio*. Neste sentido, afirma:

Tal como a finitude é o que limita na relação com infinitude, assim também a necessidade é aquilo que, por sua vez, restringe na relação com a possibilidade [...].

Ora se a possibilidade atropela a necessidade, então o eu corre para longe de si na possibilidade, de modo que não tem nenhuma necessidade à qual regressar: assim,

este é o desespero da possibilidade. Este eu torna-se uma possibilidade abstracta, que se debate até à exaustão na possibilidade, mas não sai do mesmo sítio e também não vai para sítio nenhum, pois o necessário é precisamente o sítio; tornar-se si próprio é, na verdade, justamente um movimento no mesmo sítio. Tornar-se [algo] é um movimento a partir do mesmo sítio, mas tornar-se si próprio é um movimento no mesmo sítio.

A possibilidade parece, então, ao eu cada vez maior, cada vez mais se torna possível, porque nada se torna real. Finalmente, é como se tudo fosse possível, mas precisamente isso é o que se passa quando o abismo engoliu o eu. Cada pequena possibilidade precisava já de algum tempo para se tornar realidade. Mas, por fim, o tempo que devia ser gasto na realidade torna-se cada vez mais curto, tudo se torna cada vez mais momentâneo. A possibilidade torna-se cada vez mais intensiva, mas no sentido da possibilidade, não no sentido da realidade; pois, no sentido da realidade, o intensivo é, de facto, que algo daquilo que é possível se torne real. No instante, qualquer coisa se manifesta como possível e, então, manifesta-se uma nova possibilidade. Estas fantasmagorias acabam por se seguir tão depressa umas às outras que é como se tudo fosse possível, e é justamente nesse último instante que o indivíduo se tornou por completo uma miragem. (Kierkegaard, XI 148-149)

A descrição de Anti-Climacus é adequada à descrição do modo de estar do poeta, que deambula entre possibilidades momentâneas que se renovam, mas não pode concretizar nenhuma, afastando-se, assim, da realidade. Mas esta existência leva o indivíduo a tornar-se «por completo uma miragem», i.e., a carecer de um *ser-se si-próprio* ou de *uma identidade*, o que revela uma forma de desespero⁸⁶. Vimos que, no caso do poeta, o *desespero* é uma das figuras principais da natureza melancólica: *um permanente desalento que atravessa toda a percepção da vida alia-se a uma paixão incontrolável pela própria vida no seu todo*, que resulta numa contínua insatisfação, uma vez que *o poeta está obrigado a viver exclusivamente na possibilidade*. O desespero originado por

⁸⁶ Gregory Beabout, um dos comentadores desta obra de Kierkegaard, salienta: «The despair of infinitude and possibility can be described as a poetic form of existence where one lives in fantasy and the imagination. Those romantics who sought to escape the mundane world of facticity through imagination and attempted to live a life of limitless possibility are examples of the despair of infinitude.» (1996: 103)

esta *instalação na vida* prende-se, por conseguinte, com a *consciência do próprio vazio do sujeito*.

Ter consciência do vazio implica, em todo o caso, ter alguma consciência de *um eu*. A que corresponde este eu é o que importa verificar. Recorde-se que o poeta vive através da possibilidade, de tal modo que manifesta o desejo de *ser tudo e todos*, i.e., de *ser a própria vida no seu todo*⁸⁷. Mas ser toda a vida não só é impossível – implicaria a abdicação da própria condição de sujeito –, como pressupõe um *estar perante as possibilidades* sem que se possa exercer nenhuma escolha. Se cada possibilidade surge como igualmente significativa, então não há lugar para nenhum direccionamento do poeta: *todos os instantes importam*. Ou seja, o poeta tem uma identidade *indefinida*, na medida em que a *definição pressupõe necessariamente limites, restrições, afirmações e negações*. O sujeito comum lida com a vida baseando-se em *permanentes escolhas*, em possibilidades que o chamam, mas que se opõem a outras ou que se diferenciam de outras «indiferentes»: assim, o sujeito tem uma identidade *delimitada*, fundada nesta relação com a vida (e nos seus desempenhos diários). No caso do poeta, é precisamente isto que não sucede: *há uma eliminação de limites, de fronteiras, de escolhas*. Ao contrário do sujeito comum, o poeta não tem uma relação *parcial* com a vida: o imediato torna-se a *totalidade da vida* ou o «fundo» torna-se o «centro». Neste sentido, o sujeito comum, não obstante a opacidade que o possa caracterizar, *tem uma certa compreensão de si mesmo* enquanto *identidade*, i.e., identifica-se *com princípios, com ideais, com possibilidades da vida*. Esta identificação prende-se também, como vimos, com *disposições alternadas que estipulam tonalidades da vida*. O poeta também se identifica com princípios, ideais, possibilidades; e também está dependente da sua estrutura disposicional. Mas o modo de *relacionamento* do poeta com a vida é completamente diferente, uma vez que, apesar da sua rotação disposicional, *a sua relação está impregnada de uma consciente disposição de fundo que se sobrepõe a todas as demais* – a melancolia. Esta presença condiciona o seu modo de estar no mundo, o que significa, como referimos, que não pode evitar a paixão pela vida no seu todo e a consciência da ruína a que a vida está sujeita. Assim, o

⁸⁷ Louis Mackey, a propósito dos *Diapsalmata*, acentua a ausência de escolha do poeta enquanto modo de *ser tudo*: «‘Will’ is not in the aesthete’s active vocabulary, nor does it stand for anything in his character or in the conduct of his life. A *is*, without qualification of freedom, the attempt to *be* that immediacy which is the universal substrate of human existence. His pursuit of pleasure is an attempt simultaneously to explore the full range of human possibilities and to arrest that pursuit at the instant of enjoyment just short of the crisis of realization. He is everyone in the imaginative versatility with which he plans and executes his exploration; he is conscious that he is no one in the melancholy moment when he shrinks from the claims of actuality.» (1971: 38).

poeta está ciente de que a sua existência é, de algum modo, um beco sem saída: incapaz de anular *o fascínio pela vida*, mas também incapaz de anular *a consciência da sua ruína*, o que o conduz ao *desespero*. Um desespero que se caracteriza pela noção de que *a sua instalação na vida é inviável* e de que *não pode mudar esse modo de existência*. Mas esta consciência instala, também, *uma determinada compreensão de si mesmo enquanto sujeito*.

A compreensão do poeta sobre si mesmo revela-se na sua visão da vida, que necessariamente o inclui. O que retirámos das odes de Campos salientou um grande contraste entre a ânsia do heterónimo pela vida e a consciência da *sua vida particular*. É a partir da sua relação com o *todo* que a lucidez evidencia o *pouco* que compõe a vida do poeta. Mas não se trata apenas de o poeta desejar mais do que tem ou de desejar mais do que é: *o desejo de todas as possibilidades da vida funciona como meio de contrariar o vazio inerente à sua não concretização*, i.e., *o todo da vida opõe-se ao nada do sujeito*. Esta oposição, no entanto, é mais lata: *o próprio desejo de ser tudo só pode estar ancorado no vazio*, ou seja, *para acolher tudo, o poeta não pode ser já algo*, uma vez que isso implicaria uma restrição do desejo: ser algo à partida pressupõe a sua «aquisição» e, por conseguinte, a eliminação do desejo por esse «algo». Mas o que a obra de Campos e os *Diapsalmata* nos mostram é que o poeta *não exclui nenhuma possibilidade*⁸⁸. A concretização de possibilidades – uma qualquer identificação *permanente* do poeta – implica imediatamente uma *anulação* das *possibilidades opostas*. Isto não significa que o poeta não possa, em certos momentos, concretizar possibilidades, mas não pode, porém, *fechar-se nessa concretização*. O poeta é uma espécie de *recipiente* de todas as possibilidades, mas nenhuma se sobrepõe às demais. Por isso, o poeta está continuamente a *saltar* entre possibilidades: agora isto, depois aquilo, etc, sem nunca se *fixar*. Neste sentido, Campos afirma que «Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa, | Conforme me dêr na gana...» (2011: 109). Nos *Diapsalmata*, A não é tão explícito como Campos, mas a própria forma de que se revestem os seus aforismos salienta a mesma ideia: a sua atenção é dirigida arbitrariamente, os seus desejos «dizem respeito ora às coisas mais insignificantes, ora às mais sublimes, mas todos têm, em grau igualmente

⁸⁸ Johannes Climacus (outro *autor* criado por Kierkegaard) afirma sobre o autor dos *Diapsalmata*: *A Parte I* [de *Ou-Ou*] é uma existência-possibilidade que não pode alcançar a existência [...]. O engano e o disfarce são simultaneamente a sua força e a sua fraqueza, a sua força na imaginação e a sua fraqueza em alcançar existência. É uma existência-fantasia na paixão estética, por conseguinte paradoxal e encalhada no tempo. No seu máximo, é desespero. Consequentemente, não é existência, mas existência-possibilidade orientada para a existência [...]. Ele [autor A] pensou que tudo era possível e contudo nunca existiu.» (Kierkegaard, VII 213)

elevado, a paixão momentânea da alma»⁸⁹ (2011: 21). Deste modo, A indica que «O resultado da minha vida é absolutamente nenhum – uma disposição, uma só cor» (2011: 24). Mas esta melancolia salienta a noção de vazio inerente à vida do poeta:

A minha vida é totalmente desprovida de sentido. Quando considero as suas diferentes épocas, passa-se com a minha vida como com a palavra «Schnur» no dicionário, que, em primeiro lugar, significa um «fio», em segundo lugar, significa uma «nora». Só faltava que a palavra «Schnur» significasse, em terceiro lugar, um «camelo», em quarto lugar, um «espanador». (2011: 34).

A vida do poeta é, por conseguinte, constituída por sentidos momentâneos que se desvanecem em prol de outros, por mudanças contínuas nas possibilidades que se apresentam e que chamam a sua atenção, de modo que *o epicentro da sua vida é a própria vida*. Anti-Climacus define este modo de o poeta se relacionar com a vida e consigo mesmo como o desespero de querer ser si próprio, que corresponde a uma consciência de um eu *infinito* que encara o tornar-se si próprio como *um desafio*, como uma *experimentação*. A descrição do autor é adequada à instalação na vida do poeta:

O eu quer, em desespero, dispor de si próprio ou criar-se a si próprio, transformar o seu eu no eu que ele quer ser, determinar o que no seu eu concreto terá e o que não terá [...]. Quer dizer, ele quer começar um pouco mais cedo do que os outros homens, não pelo e com o início, mas «no início»; ele não quer vestir o seu eu, ele não quer ver no eu que lhe é dado a sua tarefa; ele quer, através da [sua constituição como] forma infinita, ser ele próprio a construir o eu. (XI 179)

O poeta, através do *fascínio pela totalidade da vida*, pretende *construir* o seu eu, assimilando todas as possibilidades. No entanto, como vimos, é uma tentativa vã, uma

⁸⁹ A melancolia da personagem A, que se traduz, nesta citação, como um desejo continuamente em aberto e direccionado para possibilidades diversas, é uma ideia acentuada também por Cappelørn: «In *Either/Or* I take *tungsind* [...] to be an expression of spiritual sloth and apathy [...]. The accent, however, is placed on a state of mind that considers everything to be equally valuable, and therefore equally worthless, since reality is experienced as meaningless.» (in Mooney, 2008: 133)

vez que nenhuma das possibilidades é verdadeiramente *adquirida pelo poeta*⁹⁰. A sua relação com a vida é *contemplativa*: ele vê as possibilidades, está posto perante elas – muitas das quais através da imaginação –, mas não pode concretizar nenhuma, não pode ter uma relação *activa com elas*, na medida em que o sujeito comum tem⁹¹. A sua relação é *passiva*, de modo que o poeta torna-se um *observador da vida*. O desejo de construir o seu eu centra-se, portanto, numa *impossibilidade*: a absorção do todo da vida, i.e., o desejo de *querer ser* a própria vida. Mas que implicações subjazem a este *projecto* do poeta no que respeita à constituição do seu *eu*?

Como Anti-Climacus descreve, «O eu quer, em desespero, dispor de si próprio ou criar-se a si próprio», de tal modo que não admite *o eu que já tem*, procurando, antes, *construir um novo eu à medida do seu desejo*. Este projecto de querer construir um eu *falha* e resulta em nada, na medida em que o poeta só lida com possibilidades. Mas lida

⁹⁰ Wilhelm, no segundo volume de *Ou-Ou*, escreve duas cartas a A, autor do primeiro volume, tentando mostrar-lhe a *alternativa ética* e criticando o seu modo de estar na vida (estético). A propósito das descrições que Wilhelm oferece sobre A, veja-se, por exemplo: «A tua vida não será nada mais do que esforços experimentais para viver.» (Kierkegaard, II 7);

«Se desfrutar fosse a coisa mais importante na vida, eu sentar-me-ia aos teus pés para aprender, pois nisso tu és um mestre. Em certos momentos consegues fazer de ti mesmo um homem velho de modo a absorveres o que experienciaste em longas e lentas goladas através do funil da recollecção; em certos momentos tu estás na primeira juventude, entusiasmado com esperança; em certos momentos tu desfrutas de um modo masculino, em certos momentos de um modo feminino, em certos momentos com o imediato; em certos momentos desfrutas da reflexão sobre o prazer, em certos momentos da reflexão sobre o prazer dos outros, em certos momentos abstinência de prazer; em certos momentos abandonaste-te a ti mesmo, a tua mente está aberta, acessível como uma cidade que capitulou, a reflexão cessa, e cada passo do estrangeiro ecoa nos caminhos vazios, e mesmo assim ainda há sempre um pequeno posto de observação; em certos momentos fechas a tua mente, entrincheiras-te a ti mesmo, inacessível e brusco.» (II 16);

«Tu persegues cada disposição, cada ideia, boa ou má, feliz ou triste, até ao seu limite extremo, mas de tal modo que isso acontece *in abstracto* e não *in concreto*, de forma que esta perseguição é em si mesma mais uma disposição, a partir da qual nada mais resulta do que um conhecimento dela, mas não de modo a que tal se torne mais fácil ou mais difícil para ti na próxima vez que te submeteres a essa mesma disposição, pois continuamente reténs a possibilidade dela.» (II 23);

«Tu conheces todas as dificuldades do mundo. Com o teu rápido intelecto penetrante, tu rapidamente pensaste sobre uma multiplicidade de tarefas eruditas, situações de vida, etc., mas paras em todo o lado com as dificuldades, e eu acredito que é quase impossível para ti em qualquer circunstância ir para além delas. Num sentido, tu és como um piloto, e porém és exactamente o oposto. Um piloto conhece os perigos e conduz o navio seguramente para o porto; tu conheces os bancos de areia e sempre encalhas o navio.» (II 44-45)

«Tu continuamente pairas sobre ti mesmo, mas a superior atmosfera, a mais refinada sublimidade, na qual estás pulverizado, é o nada do desespero, e tu vês por baixo de ti uma multiplicidade de objectos, de compreensões, de estudos e de observações que, todavia, não têm realidade para ti mas que caprichosamente utilizas e combinas para decorar com o melhor bom gosto que consigas o sumptuoso palácio intelectual no qual ocasionalmente resides. [...] Tu pairas sobre ti mesmo, e o que vês por baixo de ti é uma multiplicidade de disposições e condições que usas de modo a encontrar contactos interessantes com a vida.» (II 179-180)

⁹¹ Anti-Climacus, nesta secção da obra, faz a distinção entre o «eu activo» e o «eu passivo». No caso do poeta, só está em causa um «eu passivo», na medida em que ele não procura *concretizar* possibilidades ou *desempenhar-se a si mesmo* em várias possibilidades, como sucede com o «eu activo». Não se trata, portanto, aqui, de uma experimentação, no sentido em que o sujeito agora é isto, depois aquilo, e assim sucessivamente, i.e., querer e empenhar-se em ser agora actor, amanhã juiz, depois escritor, etc. Trata-se, no caso do poeta, de uma «experimentação passiva», uma vez que é *apenas imaginária*.

com possibilidades enquanto possibilidades, o que significa que a sua relação com elas não tem nenhum carácter de *concretude*. É, portanto, uma relação que *não conduz a desempenhos do poeta* nem à *execução* de possibilidades, mantendo-se, em todos os casos, uma relação à distância, ancorada na imaginação como centro da própria relação. Assim, o poeta não assume nenhum *compromisso* com o que está posto à sua disposição e, por isso, carece de qualquer *concretização de si mesmo*. O projecto de se criar a si mesmo através desta relação aberta com as possibilidades implica que a sua própria criação é apenas *meramente numa possibilidade*, de tal modo que nunca adquire *nada*. Neste sentido, é um projecto que assenta numa «ilusão»: a de que o eu pode ser *construído de raiz*, como se se pudesse tornar uma tábua rasa que pudesse assimilar em si a vida no seu todo. Mas não é, na verdade, uma ilusão do poeta, na medida em que, embora corresponda ao seu desejo, não anula o facto de que o poeta é *consciente de que se trata de um projecto inviável*. É a consciência de que não pode, em nenhuma circunstância, realizar o seu projecto de criação de si mesmo que conduz, também, ao desalento. O eu que o poeta pretende criar ou o eu que se pretende tornar *não pode de todo ser concretizado*. E esta impossibilidade de concretização deriva, por um lado, da *relação com as possibilidades da vida* e, por outro, da *prévia existência de um eu já instituído no poeta*. Mas este «eu prévio» do poeta não é um «eu adquirido», mas a *possibilidade de um eu* ou *de se tornar um eu*. Daqui resulta que o desespero de o poeta querer ser si próprio, nestas circunstâncias, significa, na verdade, *a inexistência de um eu*.

Tal como a relação do poeta com a vida é de ordem passiva e contemplativa, o mesmo sucede na relação consigo mesmo: o desejo de aquisição de um eu, por assim dizer, é apenas sinal de desespero, mas de um tipo de desespero que *elucida a ausência de um eu*. O carácter *experimental* de que se reveste a relação do poeta com a totalidade da vida – na rotação contínua das possibilidades – nunca *adquire seriedade*, i.e., nunca passa de *experimentação esvaziada*, de modo que, não obstante o esforço do poeta, redundar necessariamente em *vazio*. Desejar «ser tudo e todos» pressupõe *não se ser um sujeito*, manter uma relação *momentânea* com cada possibilidade, de modo que *nada se fixa no poeta*. Ser tudo é, por conseguinte, ser nada⁹².

⁹² Louis Mackey acentua a ideia de o desejo do poeta redundar necessariamente no vazio: «The poet, who represents man's attempt to live his immediacy, is like immediacy itself eternally presupposed but never present. He is the flickering shadowgraph of human possibilities, the everlasting equivocator who wears an infinite number of masks but never appears *in propria persona*. He has no proper person, for he is himself only the possibility of manhood, imaginatively entertained and intellectually contemplated, but not yet consolidated in an actual personality.» (1971: 33)

Tendo estas considerações em conta, como se pode definir uma *identidade do poeta*? E em que medida é que essa identidade difere da *natureza* do poeta? Não se pode dizer que o poeta não tem nenhuma *definição*, no sentido estrito do termo: temos visto que ele é caracterizado por uma índole melancólica que lhe confere uma *determinada visão da vida*. Este carácter melancólico é, por conseguinte, constituinte intrínseco do poeta. Mas este elemento não significa que *o poeta tenha uma identidade determinada*. O que se verifica, na verdade, é que o poeta *define-se pelo estilhaçamento*. A sua identidade não se pode, então, definir pelas possibilidades concretizadas ou pelas escolhas que o poeta faz, dada a sua relação *contemplativa com o todo da vida*. Se o sujeito desesperado que quer ser si próprio tem *um eu esvaziado*, é esta condição que define a sua identidade: o poeta *não tem propriamente uma identidade*. Ou, por outras palavras, tem uma *identidade* estilhaçada que significa, no fundo, uma identidade esvaziada. É por esta identidade vazia que o poeta se identifica *com tudo*. Mas esta identificação não pressupõe *a aquisição de uma identidade*. É precisamente o querer ser tudo que impede qualquer identidade, quando esta se manifesta pela *delimitação do sujeito*. Assim, o poeta tem uma natureza melancólica que impede, em última instância, a aquisição de uma identidade ou, nas palavras de Anti-Climacus, *de um eu*.

É necessário, ainda, aprofundar em que medida esta *ausência de eu resulta de uma imposição interna e não de uma vontade ou escolha do sujeito*. À primeira vista, parece evidente que a relação do poeta com a vida é de ordem voluntária, na medida em que não contraria a sua paixão pela vida, não tenta *mudar* o seu percurso, etc, i.e., tem *fascínio pela sua forma de estar na vida*. Mas o que se tem verificado ao longo desta investigação revela que *o poeta não tem controlo sobre a sua natureza e, por conseguinte, sobre a sua forma de instalação na vida*. Se é a disposição que define os tons da vida, *as características da melancolia enquanto disposição de fundo conduzem à visão da vida que o poeta apresenta*. Assim, o poeta só podia ter uma relação diferente com a vida caso não estivesse condicionado pela sua melancolia, i.e., *somente uma alteração de fundo da sua estrutura disposicional poderia transformar a relação do poeta com a vida*. Deste modo, o poeta *não pode fugir à sua natureza*. E, neste sentido, *não pode, pela vontade, alterar a sua forma de instalação na vida*. Por isso, a ausência de identidade que

caracteriza o poeta *está imposta pela sua natureza*. O poeta está, por conseguinte, preso na sua própria *melancolia*⁹³.

V. 10) Para além de Álvaro de Campos: Hofmannsthal e Keats

Toda esta investigação tem sido centrada na poesia de Álvaro de Campos, especialmente nas suas grandes odes, enquanto expressão de uma determinada visão da vida que denuncia uma determinada natureza do seu autor. A par de Campos, apontou-se também os aforismos dos *Diapsalmata* enquanto visão correspondente à primeira. Tendo em conta este enfoque, cumpre agora salientar que não está em causa a visão e a natureza *de Campos* e, do mesmo modo, não está em causa a visão ou a natureza *do autor dos Diapsalmata*, mas *a visão e a natureza do Poeta*. A maiusculização do substantivo é necessária aqui: não se trata do poeta-Campos, nem do poeta-A, i.e., do poeta-X. Trata-se, sim, da figura do Poeta, ou do Poeta-puro, de tal modo que a este pertencem *todos os poetas* que a tradição literária canonizou (e todos aqueles que ficaram perdidos na teia do esquecimento literário). Tanto Álvaro de Campos (e Alberto Caeiro, Ricardo Reis, etc.), como o autor dos *Diapsalmata* são apenas *exemplos* do que é a natureza e a identidade do Poeta. O que conduziu à escolha de Campos e dos *Diapsalmata* foi o mesmo que conduziu à leitura preliminar da *Ode Marítima* no terceiro capítulo: ambos representam *um fio condutor* que podia ser substituído por *outros fios condutores* (por outros poetas). Partindo de ideias analisadas previamente, podemos dizer que Campos e A são *totalidades parciais*, e que *a totalidade absoluta* é o Poeta. O modo mais imediato de compreender a viabilidade desta transposição é analisar outros autores que recaem sob a mesma designação de «poetas». Porém, não é possível analisar todos os poetas de todas as épocas da tradição. O único modo de nos aproximarmos de um paralelismo válido é *escolher outros poetas*. De entre a panóplia possível, opta-se, pela sua clareza teórica acerca da figura do poeta, por Keats e Hofmannsthal. Se Keats foi uma influência na obra de Pessoa, o mesmo não sucede com Hofmannsthal: não se conhece nenhuma referência que permita inferir qualquer contacto literário de Pessoa com os escritos do poeta alemão.

⁹³ Lourenço salienta sobre Pessoa e a melancolia: «Ele próprio [Pessoa] se sonhou em traços régios como um verdadeiro príncipe da Melancolia [...]. A sua melancolia é uma melancolia sem espectador, um sofrimento de rei detronado que da sua antiga realza apenas conservou o poder de dizer numa palavra só, ou em milhares delas, que, no fundo de si mesmo, ama a obscuridade em que a alma se oferece, em exclusivo, os festins que nenhum rei jamais pôde imaginar.» (2004: 23).

Importa também referir que não se pretende fazer uma análise da poesia de Keats ou de Hofmannsthal: estes poetas servirão como meio de esclarecimento dos conceitos analisados anteriormente e os seus escritos em prosa são, para esse efeito, significativos. Trata-se, assim, de ter em consideração o que Keats indica na sua correspondência, de carácter biográfico, e o que Hofmannsthal salienta numa conferência intitulada *O poeta e o seu tempo* (*Der Dichter und diese Zeit*).

Na sua conferência, Hofmannsthal propõe-se falar sobre a noção de poeta e a sua relação com o tempo (do autor). É isto que o título do seu texto sugere, mas o intuito de Hofmannsthal não se cinge, na verdade, à sua época: ele pretende mostrar como a noção de *poeta* é transversal à história, i.e., como o poeta está para além de *qualquer corrente ou movimento literário* que a tradição literária fixou, de tal modo que o que está em causa é precisamente a ideia de que *a caracterização do poeta é universal*, não se restringe nem se define por fronteiras estéticas: «Suponho – aliás sei – que o poeta, ou, num sentido mais abrangente, a força poética existe nesta era, tal como existiu noutras.» (1979: 232). A força poética, como indica Hofmannsthal, «terá necessariamente de ser uma figura que emana algo de extraordinário, algo de incomparável a nível de audácia, de felicidade, de força de espírito e de entrega» (1979: 234), qualquer coisa que atravessa os tempos da humanidade e, enquanto tal, se torna *universalizável*, se mantém compreensível independentemente da sua época – ou para além da sua época. Uma das condições para este estatuto é o *medium* do poeta – a linguagem:

É graças à linguagem que o poeta rege, a partir de uma dimensão oculta, um mundo cujos membros o pretendem negar, que pretendem ter esquecido a sua existência. E, contudo, é ele que conduz os seus pensamentos – reunindo-os e destrinchando-os –, que controla a sua fantasia e a determina os seus passos; as suas arbitrariedades e os seus saltos grotescos dependendo das suas graças. (1979: 239-240).

Mas o uso da linguagem não pode ser o elemento diferenciador, uma vez que, como vimos anteriormente, não só se trata de um instrumento intrínseco à constituição do homem, mas *tudo passa pela linguagem*, incluindo o não-poético. Não pode estar em causa, assim, *a forma* de que se reveste a comunicação do poeta, mas a tónica tem de ser

deslocada para o *conteúdo* ou, com mais precisão, para *aquilo que o conteúdo fixa*. O que está subjacente aqui está de modo muito claro expresso no que Hofmannsthal indica como «poético» (no sentido *activo* de se fazer algo poético): «fazer poesia significa vestir o mundo como se fosse um sobretudo e aquecer-se» (1979: 257). A analogia de Hofmannsthal (via Hebbel) é precisa: o manto que aquece o poeta é o mundo, pois todas as suas relações partem do mundo e dirigem-se igualmente para ele, de tal modo que falar do poeta é, em certo sentido, falar do mundo ou da vida. Hofmannsthal traz à luz várias considerações sobre o poeta, no que respeita à sua natureza, num longo trecho que é crucial citar:

Ele habita estranhamente na casa do tempo, debaixo da escada, onde todos têm de passar por ele, e ninguém lhe presta atenção [...]; estrangeiro, no entanto em casa; como um morto, como um fantasma, na boca de todos, soberano das suas lágrimas, envolvidas em amor e veneração; vivo, rejeitado pela última das criadas e mandado para junto dos cães; sem ofício naquela casa, sem tarefas, sem direitos, sem obrigações, senão de vadiar, de permanecer deitado, de pesar tudo isto dentro de si, sobre os pratos de uma balança invisível, de pesar tudo isto continuamente, dia e noite, e de sentir uma dor infinita, um prazer infinito, de possuir tudo isto como jamais um proprietário possui a sua casa.

Ele está aqui e ninguém tem de se ocupar da sua presença. Ele está aqui e silenciosamente muda de lugar e é nada mais do que olhos e ouvidos e assume a cor das coisas em que pousa. Ele é o espectador – ou melhor –, o companheiro escondido, o irmão silencioso de todas as coisas, e ele mudar a sua cor é um íntimo tormento; porque ele sofre com todas as coisas e, sofrendo, tem prazer. Este prazer na dor é tudo o que constitui a sua vida. Ele sofre por senti-las tanto, sofre tanto por cada uma como por todas juntas; sofre pela singularidade e sofre pela ligação; pelo que é elevado e pelo que não tem valor; pelo sublime e pelo vulgar; sofre pelas suas circunstâncias e pelos seus pensamentos; sofre pelo puro objecto mental, pelos espectros, pelas excrescências imateriais do tempo, como se fossem pessoas. Porque, para ele, as pessoas e as coisas são uma e a mesma coisa: ele conhece apenas aparências que lhe aparecem à frente, com as quais ele sofre e, sofrendo, tem prazer. Ele vê e sente, o seu modo de conhecer tem a marca do sentir, e o seu sentir tem a acuidade do conhecer. Ele não consegue deixar nada

de fora, não pode fechar os olhos a nenhum ser, a nenhuma coisa, a nenhum espectro, a nenhuma fantasia da mente humana. É como se os seus olhos não tivessem pálpebras. Ele não pode afastar nenhum pensamento que se impõe, como se pertencesse a outra ordem de coisas, pois todas as coisas têm de se encaixar na sua ordem das coisas. Nele, tudo tem de e quer reunir-se; ele é a pessoa que em si mesmo interliga os elementos do tempo. O presente existe ou nele ou em lugar nenhum. Mas os tecidos têm entrelaçados fios ainda mais finos e, ainda que nenhum olhar os distinga, o seu não os pode ignorar. Para ele, o Passado está entrelaçado no Presente de forma indescritível; nos poros do seu corpo ele sente a vida trazida de dias passados, a vida de antepassados longínquos e nunca conhecidos, de povos desaparecidos, de tempos remotos. (1979: 242-245)

Hofmannsthal reúne, nesta citação, um conjunto significativo das características definidoras do poeta, que vão ao encontro do que encontrámos em Campos: o poeta é um estrangeiro, um ostracizado na sua própria casa, que tem uma relação intensa com cada fenómeno da vida, de tal modo que lhe desperta simultaneamente a alegria e o sofrimento. Ele vê todas as coisas da vida, como se os seus olhos não tivessem pálpebras, i.e., estando em permanente alerta para a vida. O poeta é, assim, o «companheiro silencioso da vida», um fenómeno no meio de outros, que vê e sente o mundo em que se encontra. E estas condições – ver e sentir –, transversais a todos os sujeitos, ganham, no poeta, um lugar de destaque, porque ele vê tudo o que está à sua disposição, e não apenas fenómenos determinados que sobressaem: o mais insignificante é tão significativo como o mais sublime, e tudo está entrelaçado. Esta forma de se relacionar com a vida, como vimos, deriva de uma condição muito particular: o «ser-para-mim» que subjaz à condução do sujeito na vida não está ausente do poeta – o mundo é, em qualquer caso, um ser-para-ele, mas de tal modo que *não é propriamente assim*, i.e., não está mediado por tarefas, acções, objectivos, etc. Pelo contrário, este ser-para-mim da relação entre o poeta e o mundo está imbuído de um carácter de *passividade*, que contrasta com a actividade dos demais sujeitos, e que conduz, por isso, à distância e ao isolamento. Por isso, o poeta é uma espécie de espectador que vê os actores da vida representarem vários papéis. Ele também representa necessariamente um papel, mas é um papel *insignificante* no palco da vida e, todavia, *essencial*, quando chama a atenção dos outros para a totalidade da peça.

Hofmannsthal acentua a dualidade do poeta, mas também a sua função fundamental no tecido da vida:

Eles [os poetas] estão cá e focados numa coisa do mundo: sofrendo, ter prazer na infinitude dos fenómenos e desse prazer sofrido criar a visão; criarem em cada segundo, em cada batimento do coração, debaixo de uma pressão forte como se o oceano pesasse por cima deles, criarem sem serem iluminados por nenhuma luz, nem sequer por uma lâmpada de mineiro; criarem a partir de nenhum outro impulso senão aquele essencial à sua própria existência; criarem a ligação de tudo o que é vivido, o acordo de tudo o que se manifesta; criarem como as formigas que reconstroem a obra destruída, criarem como a aranha que segrega do próprio corpo o fio que a segura sobre o abismo da existência. (1979: 251-252)

O poeta tem, por conseguinte, uma função na vida: a de criar. Mas não se trata de uma função *secundária* ou *substituível*, pois a criação do poeta é única: *representa a própria vida*. Uma criação que surge como um impulso proveniente do próprio fenómeno de existir, e não de circunstâncias específicas e mutáveis. O poema é uma imagem da vida. É uma imagem e, por conseguinte, diferente da vida em si mesma, mas, não obstante a limitação imposta pela linguagem enquanto meio de comunicação, *uma determinada fixação da vida*. Neste sentido, o poeta é, também, uma espécie de sentinela da vida, que chama a atenção dos homens «adormecidos» para aquilo que lhes escapa no seu estado. O poeta é, então, o «guardião» da própria vida tal como ela se revela, em todas as suas circunstâncias, com todas as suas possibilidades, com todos e cada um dos seus constituintes. Assim, não se trata apenas de o poeta se definir por uma aguda percepção da vida e o modo como se instala nela, mas de essas condições serem imprescindíveis para o papel mais lato que desempenha e que, se lhe causa sofrimento, também lhe oferece um lugar crucial na e para a própria existência. Não está aqui em causa a celebridade que a humanidade lhe possa conferir: esse facto é insignificante, uma vez que o poeta está para além de um tempo determinado ou de uma época. Na verdade, basta pensarmos que a maior parte dos poetas só tem reconhecimento fora do seu próprio tempo, o que ratifica a sua *universalidade*. Um poeta medieval, um poeta renascentista, um poeta iluminista, etc., não são esquecidos em épocas posteriores, nem são simplesmente relegados para a

época a que pertenceram enquanto homens. A poesia não tem fronteiras temporais, fixa a própria vida e, enquanto tal, não *pertence propriamente a um criador*, mas ultrapassa-o e constitui-se como *autónoma*. Isto sucede porque o poema não é apenas *uma criação humana*, mas o espelho da própria vida. Se o poema é o espelho da vida, isso não invalida o facto de ser também a expressão de um ponto de vista – a do seu autor (ficcional ou real). E não invalida porque o ponto de vista do poeta é, para todos os efeitos, a constatação da vida na sua totalidade. O poeta é, assim, a própria vida, quando se distingue por uma *identidade vazia*, como um receptor da vida.

Estas características podem ser igualmente deduzidas da correspondência de John Keats, cuja morte precoce não impediu, porque não podia impedir, a clareza sobre si mesmo. Na correspondência que Keats trocou com vários familiares, amigos e conhecidos, destacam-se sete cartas: em 1817, a Benjamin Bailey, de 22 de Novembro; em 1818: a John Hamilton Reynolds, de 3 de Fevereiro; a John Taylor, de 27 de Fevereiro; a James August Hessey, de 9 de Outubro; a George e Georgiana Keats, de 25 de Outubro; e a Richard Woodhouse, de 27 de Outubro; e, em 1819, a George e Georgiana Keats, de 20 de Setembro. Estas cartas incluem passagens que oferecem ao leitor uma visão significativa do que Keats julgava ser o poeta (ele próprio) e a poesia, corroborando o que tem sido analisado até agora.

O papel fundamental da Sensação é um dos elementos acentuados nas cartas de Keats, geralmente ligada à imaginação como instrumento fundamental na natureza do poeta e na criação da poesia. Na sua carta a Bailey, de 22 de Novembro de 1817, Keats distingue entre o homem-poeta, em que predomina a imaginação e a sensação, e o homem-filósofo, em que predomina a razão, enquanto instrumentos que estabelecem determinada forma de relacionamento com a verdade e a beleza.

I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections, and the truth of Imagination. What the Imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not, – for I have the same idea of all our passions as of Love: they are all, in their sublime, creative of essential Beauty [...]. I am more zealous in this affair, because I have never yet been able to perceive how anything can be known for truth by consecutive reasoning – and yet it must be. Can it be that even the greatest Philosopher ever arrived at his Goal without putting aside numerous

objections? However it may be, O for a life of Sensations rather than of Thoughts! [...] we shall enjoy ourselves hereafter by having what we called happiness on Earth repeated in a finer tone—And yet such a fate can only befall those who delight in Sensation, rather than hunger as you do after Truth. (1891: 41-42).

Keats é explícito na sua relação com a sensação, não só como meio de contacto com o mundo, mas também como instrumento de apreensão da beleza e da verdade. É através das disposições que o sujeito contacta com os fenómenos (com determinado rosto), sem que a reflexão tenha um papel crucial, uma vez que não põe em dúvida o que é visto e aceite como verdadeiro – a impressão do mundo. Mas se, no caso do sujeito comum, as coisas vistas surgem como verdadeiras por desatenção, no caso do poeta, é o oposto que sucede, como vimos: ele olha para as coisas com atenção, olha realmente para elas, e não somente como ambiente ou meios de execução. Assim, a aguçada lucidez do poeta também lhe revela como o instrumento fundamental da percepção e do contacto com o mundo é a sensação, como Keats também salienta numa carta a James August Hessey, de 9 de Outubro de 1818: «The Genius of Poetry must work out its own salvation in a man: It cannot be matured by law and precept, but by sensation and watchfulness in itself» (1891: 167-168). Mas esta atenção às coisas do mundo não se reveste, como mencionámos, de um carácter pragmático: são os fenómenos do mundo que chamam a atenção do poeta, em si mesmos, de tal modo que à sua visão não escapa a diversidade do mundo, a sua constituição complexa, o que o leva a ver *a totalidade da vida*. A poesia surge, por conseguinte, como a expressão desta vida, chamando a atenção para essa diversidade, como Keats acentua numa carta a John Hamilton Reynolds, de 3 de Fevereiro de 1818:

Poetry should be great and unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself—but with its subject. How beautiful are the retired flowers! —how would they lose their beauty were they to throng into the highway, crying out, 'Admire me, I am a violet! Dote upon me, I am a primrose!' (1891: 68)

Keats indica, neste trecho, o real poder da poesia, que procura exprimir a vida, de tal modo que não é a sua *forma* que deve despoletar encanto, mas o seu *conteúdo*, precisamente por ser o conteúdo que *define o papel da poesia*, i.e., o poder de chamar a atenção para os fenómenos que passam despercebidos ao sujeito na sua vida quotidiana⁹⁴. Mas este objectivo da poesia implica determinadas condições que Keats também assinala na carta a John Taylor, de 27 de Fevereiro:

In poetry I have a few axioms, and you will see how far I am from their centre.

1st. I think poetry should surprise by a fine excess, and not by singularity; It should strike the reader as a wording of his own highest thoughts, and appear almost a remembrance.

2d. Its touches of beauty should never be half-way, thereby making the reader breathless, instead of content. The rise, the progress, the setting of Imagery should, like the sun, come natural to him, shine over him, and set soberly, although in magnificence, leaving him in the luxury of twilight. But it is easier to think what poetry should be, than to write it—And this leads me to Another axiom—That if poetry comes not as naturally as the leaves to a tree, it had better not come at all.
(1891: 77)

A *naturalidade* da poesia é um dos elementos cruciais apontados por Keats, de modo que ela deve instalar uma espécie de *familiaridade* no sujeito. Esta familiaridade, que se manifesta num *reconhecimento do próprio sujeito*, tem as suas raízes no facto de a poesia expressar a vida e, enquanto tal, expressar *o mundo familiar em que o homem se insere* (ao tratar de coisas familiares na vida). E, neste sentido, a poesia deve revelar-se tão familiar como a própria vida, funcionando como um reflexo do que o sujeito reconhece como certo e próximo – o mundo. Mas se o poeta é aquele que olha para os fenómenos da vida e os transpõe para a linguagem – para a poesia –, de tal forma que é isso que pretende exprimir, a poesia deve, de acordo com Keats, ser criada com facilidade e com naturalidade, como se fosse a própria vivência do mundo. Apenas a partir desta naturalidade com que o poeta sente a vida pode a poesia transmitir a sua essência ao leitor

⁹⁴ Não obstante a tónica da poesia estar no conteúdo, isso não invalida que o poeta a considere como *a forma mais adequada a expressar a vida*.

e tornar-se *compreensível*. A instalação de estranheza na poesia leva o leitor à distância daquilo que a poesia procura fazer – o chamar a atenção do mundo – e, por conseguinte, falha no seu propósito.

O propósito da poesia, tal como Keats o anuncia, implica, então, que o poeta não vive o seu quotidiano do mesmo modo que os demais sujeitos, uma vez que é essa diferença que lhe permite *ver a vida e expressá-la* no poema, ao invés de estar no mundo de modo sonâmbulo. É a atenção do poeta aos fenómenos do mundo que conduz à sua expressão, revelando *o que está geralmente velado ao sujeito comum*. Isto significa, então, que o poeta *olha* para a vida como algo que *simultaneamente* lhe pertence e lhe escapa, atendendo a todos os estímulos que a vida lhe apresenta continuamente. Esta relação de distância revela a vida com clareza, tornando o poeta um receptor da própria vida e, por isso, o poeta *não faz nenhuma distinção entre fenómenos significantes e insignificantes*, uma vez que cada um deles faz parte da vida. Assim, o poeta tem uma relação ao todo da vida, manifesto na sua relação com a multiplicidade, como Keats revela em duas cartas a George e a Georgiana Keats, datadas de 25 de Outubro de 1818 e de 20 de Setembro de 1819:

The roaring of the wind is my wife and the Stars through the window pane are my Children. The mighty abstract Idea I have of Beauty in all things stifles the more divided and minute domestic happiness—an amiable wife and sweet Children I contemplate as a part of that Beauty, but I must have a thousand of those beautiful particles to fill up my heart. I feel more and more every day, as my imagination strengthens, that I do not live in this world alone but in a thousand worlds. (1891: 180)

I am like a squinty gentleman, who, saying soft things to one lady ogles another, or what is as bad, in arguing with a person on his left hand, appeals with his eyes to one on the right. His vision is elastic; he bends it to a certain object, but having a patent spring it flies off. (1891: 305-306)

Mas se o poeta tem a *necessidade* de reunir inúmeras partículas da vida, e de estar atento à multiplicidade que o rodeia, o que contraria completamente o modo de instalação

do sujeito comum, definido pela *contenção* do que *é importante para si e do que percebe no mundo*, surge, por fim, a questão sobre a identidade do poeta. Se o sujeito comum se define pela *limitação* (na sua relação com o mundo e nas suas escolhas, etc.), o que estabelece a identidade do poeta é o estilhaçamento, a fragmentação, o temporário, de tal forma que nada se *fixa*, o que conduz ao vazio ou, nas palavras de Keats, o poeta *não tem identidade*. É esta ideia que está claramente expressa numa carta a Richard Woodhouse, de 27 de Outubro de 1818:

1st. As to the poetical Character itself (I mean that sort, of which, if I am anything, I am a member [...]) it is not itself—it has no self—it is everything and nothing—it has no character—it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated—it has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the chameleon poet. It does no harm from its relish of the dark side of things, any more than from its taste for the bright one, because they both end in speculation. A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no Identity—he is continually in for and filling some other body. The Sun,— the Moon,— the Sea, and men and women, who are creatures of impulse, are poetical, and have about them an unchangeable attribute; the poet has none, no identity — he is certainly the most unpoetical of all God’s creatures. If then he has no self, and if I am a poet, where is the wonder that I should say I would write no more? Might I not at that very instant have been cogitating on the Characters of Saturn and Ops? It is a wretched thing to confess; but it is a very fact, that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical Nature—how can it, when I have no Nature? When I am in a room with people, if I ever am free from speculating on creations of my own brain, then, not myself goes home to myself, but the identity of every one in the room begins to press upon me, so that I am in a very little time annihilated—not only among men; it would be the same in a nursery of Children. (1891: 184-185)

Este trecho de Keats é muito claro sobre a sua identidade esvaziada, chamando a atenção para a *pressão* que o mundo exerce no poeta, de tal modo que o poeta é, neste sentido, um receptor passivo do ambiente em que se insere. Hofmannsthal também

chamou a atenção para esta relação do poeta com o mundo, e Campos foi tão explícito como Keats na sua afirmação de ausência de identidade⁹⁵. O poeta é um camaleão, para usar a expressão do poeta inglês, cuja analogia não podia ser mais adequada: tal como o camaleão, que muda constantemente de cor consoante os estímulos do ambiente, o poeta muda constantemente de identidade, consoante aquilo que o pressiona no momento⁹⁶. Mas esta mudança contínua de «cor» – de tonalidade – não implica que não se possa estabelecer uma «cor de base»: a melancolia. Todavia, esta cor intrínseca à natureza do poeta é precisamente aquela que o leva a transformar-se continuamente, pelas condições que analisámos previamente.

O que estes textos vêm revelar é, por conseguinte, a ideia de que o poeta não se define por movimentos literários, nem por núcleos temporais, mas que as suas características são universais, i.e., não se aplicam a sujeitos específicos – a Pessoa, Campos ou a Keats –, mas são atemporalmente definidores da figura do Poeta. Isto não invalida, porém, que certos movimentos literários possam estar presentes no estilo do poeta, mas que a sua principal função, enquanto poeta, é a expressão da sua visão da vida, o que equivale, como vimos, à expressão da própria vida. Neste sentido, a poesia não se limita a épocas determinadas nem se define historicamente. Só assim se pode

⁹⁵ Um pertinente paralelismo com *o ser tudo e ser nada* do poeta encontra-se num conto de Jorge Luís Borges, *El Hacedor*, sobre Shakespeare: «Nadie hubo en él; detrás de su rostro [...] y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien. Al principio creyó que todas las personas eran como él, pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado a comentar esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie [...]. A los veintitantos años fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro [...]. Veinte años persistió en esa alucinación dirigida, pero una mañana lo sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan. Aquel mismo día resolvió la venta de su teatro [...]. La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: ‘Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo’.» (1998: 16-17)

Pessoa, num dos seus textos críticos, também menciona o carácter de despersonalização de Shakespeare: «As virtudes supremas de Shakespeare são o poder de impessoalização, de se consubstanciar com a alma de qualquer personagem que inventasse ou adaptasse e a animar com uma vida íntima completa; a compreensão profunda dos estados trágicos da vida – a paixão intensa, a perturbação profunda, a loucura; e o poder, por ninguém igualado, de dicção, pelo qual a coisa mais simples é transmutada, em frases inconcebíveis antes de vistas, em qualquer coisa de outro mundo e de um entendimento que não é o humano.» (Pessoa, 2009: 93)

⁹⁶ Num dos seus textos sobre o Sensacionismo, Pessoa indica sobre si mesmo: «Having accustomed myself to have no beliefs and no opinions, lest my aesthetic feeling should be weakened, I grew soon to have no personality at all except and expressive one, I grew to be a mere apt machine for the expression of moods which became so intense that they grew into personalities and made my very soul the mere shell of their casual appearance.» (2009: 157)

compreender que a poesia de autores clássicos ou modernos seja considerada *actual* ou possa ser transposta para a contemporaneidade. Só assim se compreende como Píndaro, Safo, os trovadores medievais, Shakespeare, Camões, Wordsworth, Keats, entre muitos outros, continuem a suscitar admiração no leitor contemporâneo. Se a função da poesia fosse meramente uma expressão do ambiente do poeta, ou uma apropriação de modelos convencionais, esta transversalidade não seria possível. Sá de Miranda seria apenas o cantor dos modelos renascentistas; Camões seria o cantor dos Descobrimentos; Keats seria o cantor do romantismo; e Pessoa seria o cantor do modernismo. Mas é muito claro que não se olha para estes poetas como *apenas isso*. Eles são, para todos os efeitos, cantores de algo que os extravasa e que extravasa cada sujeito, que surge antes e que se manterá depois de toda a humanidade: eles são, pela sua natureza, os cantores da vida.

Conclusão

Esta investigação permitiu levantar uma questão fundamental não só para os estudos literários ou para a estética, mas também para a antropologia filosófica: o que significa ser um poeta. Este problema não é apenas, como se pode pensar à partida, relevante de um ponto de vista *artístico*, uma vez que incide sobre elementos fundamentais na compreensão do *homem*. Falar do poeta, aqui, não é cingir a problematização ao *artista* enquanto tal, mas alargá-la ao sujeito que o artista necessariamente é. Assim, o que esteve em causa neste trabalho foi a compreensão do que significa ser um sujeito poético ou, por extensão, ter uma existência poética.

De um ponto de vista estético, falar de poesia é, também, falar de um autor. A compreensão do que é um autor, questão fundamental que preocupou diversos filósofos nas últimas décadas, como Barthes e Foucault, não foi, no entanto, o cerne desta investigação, mas, de algum modo, ficou implícito ao longo dela: o autor é um peculiar ponto de vista que traduz a sua visão da vida – a sua forma de compreensão total da vida – através das formas mais adequadas da linguagem. O resultado deste trabalho trouxe à luz a noção de que a poesia exprime, portanto, uma determinada visão, mas, com mais precisão e relevância, tenta exprimir *a própria vida*. Com esta função, a poesia não pode ser circunscrita a núcleos temporais – a épocas – ou a movimentos literários, mantendo-se, por isso, *sempre actual*. Mas se a poesia expressa a vida, ou tenta expressá-la, uma vez que o seu âmbito é completamente diferente da própria vida, também expressa necessariamente *uma forma de ver a vida*. A poesia é, em todos os casos, *criada pelo homem* e, neste sentido, devedora da relação entre o homem e a vida. A poesia tem sempre *um autor*, mesmo quando este permanece *anónimo*.

O facto de a poesia remeter necessariamente para um criador não significa, porém, que seja obrigatório *encontrar e analisar o seu autor*. Enquanto obra de arte, a poesia *fecha-se em si mesma*, cumpre a sua função quando se materializa, i.e., quando se torna obra de arte. Quando o autor dá existência à poesia, aquilo que criou já não lhe pertence, pois ela subsiste por si mesma: o autor torna-se *secundário* em relação à sua criação. E torna-se assim precisamente por a poesia já não depender em nada do seu criador, como se o parto da poesia fosse a verdadeira função do autor, que termina nesse instante. Neste sentido, o autor é *apenas um executor da forma*.

Todavia, a independência da poesia em relação ao seu executor tem matizes fundamentais: se a poesia exprime a própria vida, exprime-a através de *uma determinada visão da vida*, ou seja, através de *formas de instalação na vida*. E esta expressão é a *única* possível, na medida em que o sujeito tem a exclusiva capacidade de *reflectir* sobre a vida. O *medium* da poesia é, como vimos, a linguagem e, mais especificamente, a escrita, que *fixa ideias*. Mas a escrita pressupõe *olhar para aquilo que se pretende fixar*, o que significa *ter consciência ou reflectir sobre o percebido*. Esta condição intrínseca da poesia evidencia que somente *o sujeito tem os meios de criação poética*. Esta noção é tão evidente que até parece irrelevante ser mencionada. Porém, o que está em causa aqui é mais lato: não se trata apenas de afirmar que o homem é o único ser capaz de reflectir sobre a vida, mas de constatar o que subjaz a essa reflexão. O homem reflecte sobre o mundo onde está inserido através das suas *impressões* ou dos seus *modo de estar* na vida. São estas impressões que definem *o seu olhar para a vida*. Deste modo, a poesia, enquanto *expressão da vida*, surge de uma reflexão sobre *a própria vida*, de tal forma que o seu resultado é uma tradução de modos de estar na vida, sejam estes *reais* – executados pelo autor – ou imaginados.

O que está em causa na poesia é, portanto, uma dupla fixação: pontos de vista do sujeito e a própria vida que admite a multiplicidade de pontos de vista. Isto significa que ambas são *permutáveis*. O ponto de vista é mais do que um conjunto de opiniões ou de teses sobre a vida: constitui-se como uma compreensão do que é a vida, de tal forma que está implícita *um modo de instalação*, que engloba não só aquilo que rege conceptualmente o sujeito – a categorização, as teses, a lucidez –, mas também o que o rege disposicionalmente, quando é através das disposições que a vida ganha tonalidades ou rostos. Como é evidente, podemos dizer que *a cada sujeito corresponde um determinado ponto de vista, visão e forma de instalação na vida*, i.e., nenhum sujeito é *igual* a outro, *não vê as coisas exactamente da mesma maneira, não pensa exactamente da mesma forma* que outros sujeitos. Podemos assim dizer que *não há dois sujeitos iguais* e que, nesse sentido, *não há duas formas iguais de instalação na vida ou duas visões da vida iguais*. À partida, é isto que está em causa, mas não é *exactamente assim*.

Não se pode negar que o modo como cada sujeito lida com a vida – e está na vida – é *exclusiva e inacessível*. Não fazemos ideia do que se passa com os outros sujeitos, como sentem, como pensam, o que pensam, etc. A própria linguagem, enquanto meio de comunicação, é, por si mesma, um âmbito problemático: é completamente diferente das

coisas (do mundo) e, todavia, tem a pretensão de corresponder, pelos conceitos, às próprias coisas. Mas as dificuldades não se encontram somente na linguagem: as sensações, em sentido lato, estão «fechadas» em cada sujeito e não há modo de saber se o que eu sinto é o mesmo que outro sente. Ou seja, *a visão da vida do sujeito está fechada no próprio sujeito* e a sua transmissão (pela linguagem) não é transparente. O facto de o sujeito ser, neste sentido, *uma ilha isolada*, não invalida, no entanto, que haja um espaço de partilha: não obstante os problemas que levanta e os equívocos a que conduz, a linguagem é o único espaço de partilha entre os sujeitos. Assim, a poesia surge como *uma forma de partilha* do ponto de vista.

A visão da vida que está expressa na poesia, mesmo que sujeita a *expressões e interpretações ambíguas*, corresponde, como dissemos, à expressão da vida. Como é que *uma visão da vida* se transforma na *expressão da própria vida* implica perceber em que consiste a primeira e, especificamente, o que a torna *diferente*. Não podemos afirmar que qualquer sujeito pode ser um poeta, como se «ser poeta» dependesse da vontade. Ser poeta não é *uma profissão*, no sentido estrito, i.e., algo que se pode *aprender* ou que está ao alcance de qualquer sujeito que deseje ser poeta, como se fosse a mesma coisa que aprender outras profissões, como ser dentista; ou que corresponde a fazer actividades, como se «fazer poesia» fosse do mesmo âmbito que «fazer uma casa». Se a criação poética fosse assim, qualquer sujeito podia «aprender» a profissão de poeta, mas isto não sucede e, pelo contrário, a capacidade de criar poesia parece ser bastante «elitista»: somente *alguns indivíduos* têm esse «dom». Isto significa, então, que o poeta *não está próximo* dos sujeitos não-poéticos, de tal forma que *a sua visão da vida* distingue-se de outras, não só pelo fechamento intrínseco à própria visão, mas também pela *distância* entre *a forma de instalação do poeta na vida* e outras formas de instalação na vida (de outros sujeitos).

Daqui poderia ser inferido que *a cada poeta corresponde determinada visão da vida*, do mesmo modo que a cada sujeito corresponde a sua visão da vida. Mas não é necessariamente assim. Ou seja, *o poeta tem uma certa forma de instalação na vida* que corresponde a *determinada natureza* – a sua –, mas que não se *limita ao sujeito em causa*: a natureza de um poeta é *a natureza do Poeta*, i.e., *o que caracteriza e permite «ser poeta»*. E isto sucede até pela própria definição de *natureza*: ter uma natureza reflecte um certo substrato *comum*, no sentido de *colectivo*. Mas a natureza não se confunde com a

identidade e é nesta que cada sujeito está circunscrito. A análise da natureza e da identidade do poeta foi o *tema central* desta investigação.

A partir do que extraímos das odes de Campos, fomos ao encontro de uma *visão peculiar da vida*, que nos levou a uma natureza específica: a melancólica. A esta natureza melancólica, por sua vez, correspondeu uma série de condições fundamentais que a poesia de Campos (e de outros autores) evidenciou: a paixão pelo todo da vida, a relação com o todo da vida *de determinado modo*, um maior grau de lucidez, a compreensão da vida como *nada, ruína*, e, conseqüentemente, *a noção de uma identidade estilhada ou esvaziada*.

Há, no entanto, questões que se podem deduzir desta investigação e que ainda exigem esclarecimento ou que devem ser, pelo menos, trazidas à luz. Em primeiro lugar, não podemos terminar este estudo sem mencionar a óbvia relação entre Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, tendo em conta que o primeiro afirma a sua dívida ao segundo enquanto discípulo. Pelo que vimos anteriormente, o que parece estar em causa é, na verdade, uma visão da vida em Campos que *engloba* a de Caeiro. É necessário esclarecer que não estamos a afirmar que Caeiro não é um poeta, mas que a sua *expressão da vida* – a sua poesia – é mais contida do que a de Campos. Ou seja, Caeiro é, a par de Ricardo Reis, uma *possibilidade* ou uma *forma* de expressão da vida. Esta forma de expressão é, em qualquer caso, a do poeta, *que lida com todas as possibilidades do todo da vida*. Por outras palavras, e recordando alguns textos de Pessoa sobre o Sensacionismo, existem *diversas formas de expressar as impressões*: Caeiro é uma delas; Ricardo Reis é outra; Campos é, também, *uma forma*, mas de tal modo que nesta *forma está explícita a visão mais completa do poeta*. Ou seja, no sentido existencial – ou real – *o poeta em causa é Pessoa*, que se «desdobrou» em certas visões – as dos seus heterónimos. A estas visões correspondem *formas de expressão dentro da natureza do poeta*, que não ficam invalidadas por serem *diferentes*. Podiam, até, ser *antagónicas* e, mesmo nesse caso, corresponderiam a expressões da natureza do poeta, uma vez que esta é caracterizada pela abertura ao todo da vida, *onde se incluem possibilidades próximas e opostas*. Neste sentido, o facto de Caeiro e Reis apresentarem visões diferentes da de Campos não significa que lhes está negado o «estatuto» de poetas: eles são *possibilidades de outras visões do poeta*, uma vez que representam, em todos os casos, possibilidades da própria vida. Se o poeta se caracteriza por uma relação à totalidade, de modo que pode, na imaginação, *ser tudo*, então qualquer *tradução desse tudo é válida*. Assim, cada uma das

expressões dos heterónimos é parte do *mesmo fundo*: o do poeta enquanto *recipiente de todas as possibilidades*. Ou seja, é como se cada um dos heterónimos fosse uma personagem que o poeta representa, quando o palco dessa representação recebe todos os papéis possíveis na vida. Campos é, por conseguinte, a personagem que traduz a *visão do todo da vida*.

Tendo isto em conta, o ponto de vista de Campos é *aquele que engloba todos os pontos de vista* ou todas as possibilidades. Se Caeiro é um ponto de vista determinado, que não expressa a totalidade da vida, Campos é o ponto de vista *alargado* que *remete para todos os outros*. Mas a relação entre Campos e Caeiro é mais interessante, na medida em que Campos reconhece a visão de Caeiro como *influenciadora* do seu ponto de vista, i.e., estabelece com Caeiro uma relação de discípulo e mestre. Como se sabe, Campos assina um texto intitulado «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro», que anuncia este modo de relacionamento entre os dois heterónimos, salientando a sua *dependência sensacionista*. Caeiro, segundo Campos, constituiu-se como *abertura da sua visão da vida*, ou, com mais precisão, *do seu modo de instalação na vida*, em que sobressaiu o *sensacionismo como meio adequado de acesso à vida*. Mas esta «iluminação» em nada invalida que o resultado tenha sido um Campos que exprime *mais do que Caeiro*, que absorve a *possibilidade-Caeiro* como *uma possibilidade de si mesmo*. Ou seja, Campos tem o mesmo ponto de vista *antes e depois de Caeiro*: o que o contacto com este trouxe foi a *descoberta de uma forma de tradução mais adequada* da sua visão da vida ou da sua natureza melancólica.

Vimos ao longo desta investigação que a melancolia do poeta é uma *disposição de fundo*, o que implica *uma relação com o todo da vida*. Mas, como Kierkegaard e Heidegger indicam, a melancolia não é a única disposição de fundo: o tédio e a angústia manifestam-se também como disposições de fundo que partilham, com a melancolia, uma *relação comum* – a vida *despojada de sentido*. Assim, as três disposições de fundo identificadas pelos autores pressupõem uma relação com a vida na sua totalidade, de modo que surge uma questão fundamental: o que as distingue, de tal forma que aquela que está presente no poeta é a melancolia e não o tédio ou a angústia, quando todas se caracterizam pela relação ao todo da vida e pela constatação de que esse todo é vazio? Esta distinção pode ser feita atentando no *modo do sujeito lidar com a vida quando está instalado nessa disposição*. No tédio, predomina uma relação de *indiferença perante as possibilidades da vida*, de tal forma que o sujeito *não sente a vida como minimamente*

apelativa ou, por outras palavras, a sua relação com o que a vida lhe revela é de uma certa *repugnância*, quando nenhuma das suas possibilidades surge como passível de execução, i.e., o sujeito não consegue concretizar desempenhos na vida, porque esses desempenhos surgem como *insignificantes, indiferentes*, de tal modo que está em causa o tom de toda a vida – a *insignificância de cada um dos seus constituintes, de cada uma das suas possibilidades, de cada parcela que remete para a totalidade e, por fim, da própria vida no seu todo*. Esta caracterização do relacionamento do sujeito com a vida torna clara a distância do que define a relação do poeta com a vida: *o fascínio*. No caso da angústia enquanto disposição de fundo, o que está em causa é, também, o *vazio da vida*, mas a relação do sujeito com a vida é de *absoluta estranheza*. O aparecimento de possibilidades da vida não conduz à sua execução, porque *toda a vida está imbuída de um carácter de estranheza*, ou seja, as possibilidades não surgem como *indiferentes* (tédio), nem como *significativas* (como na melancolia, em que elas surgem como «objecto» de fascínio, mas a sua execução não se impõe), mas como *detentoras de não-familiaridade ou de não-reconhecimento delas enquanto possibilidades de desempenho do sujeito*. Assim, o que se identifica na natureza do poeta é *a disposição da melancolia*. Mas é de notar, no entanto, que *ter uma disposição de fundo* não impede que outras disposições superficiais se instalem e que confirmem *tons temporários à vida*. Como foi visto, é precisamente isto que sucede com o poeta: a sua melancolia não anula a presença de outras disposições temporárias (superficiais). Mas a *sua relação com o todo da vida* tem o tom da melancolia. É esta que se mantém, ao passo que todas as outras disposições superficiais se revezam.

Se as disposições de fundo assinalam uma relação directa com o todo, que se diferencia no modo de o sujeito se relacionar *imediatamente com a vida*, será possível modificar existencialmente o poeta ou, por outras palavras, *mudar a sua natureza*, o que significa *mudar de disposição de fundo*? E, se assim suceder, em que medida é que isso implica *um abandono do ser-se poeta*? Vejamos que não se trata de o poeta não poder sentir outras disposições: ele caracteriza-se precisamente por uma rotação permanente de disposições que são *superficiais*. O que está aqui em causa é, pelo contrário, uma *alteração de fundo*, pois só esta implica uma completa modificação existencial. Ou, por outras palavras, é possível mudar a natureza do poeta? A natureza é de tal modo fixa que não admite *alternativa*? Não parece ser de todo o caso: o sujeito pode, a qualquer momento, ficar instalado numa disposição de fundo completamente diferente e isso

resultar numa alteração completa da sua visão da vida, da sua instalação na vida e, por conseguinte, da sua natureza. Se não fosse assim, a constituição do sujeito seria absolutamente estanque e o seu fechamento de tal modo fixado que o seu ponto de vista não poderia ser mudado. Mas o que parece suceder é que no homem pode haver uma alteração radical da sua instalação na vida – uma nova disposição de fundo –, apesar de não ser possível determinar o que causa essa mudança. Tendo em conta que as fronteiras entre as três disposições fundamentais são muito ténues, não parece haver impedimento a que o Poeta se instale noutra disposição de fundo que não a da melancolia. Porém, quando isto sucede, *está em causa o desaparecimento do fascínio pela vida*, de tal modo que este é substituído pela *indiferença* (tédio) ou pela *estranheza* (angústia), enquanto *rostos do todo da vida*. Se, todavia, *há uma alteração estrutural da natureza do poeta*, perde-se, por conseguinte, *a natureza do poeta-puro*, o que não invalida que *o poeta do tédio ou o poeta da angústia* não possam ser, ainda assim, possibilidades do *poeta-puro*. Por outras palavras, ao Poeta-puro corresponde uma natureza melancólica que os textos analisados evidenciaram, mas *isto não significa que cada poeta seja efectivamente um poeta-puro*. Significa que aquele é *um poeta* num nível «inferior» ao do poeta-puro. Isto é evidente, na medida em que *nem todos os poetas, enquanto sujeitos individuais, expressam o mesmo ou têm a mesma visão da vida*. A diferença de perspectivas entre Caeiro e Campos tornou esta noção clara: *Caeiro é um poeta mais restrito* do que Campos, que é, por sua vez, *um exemplar do ponto de vista do Poeta-puro nas suas odes*. Mas também é de assinalar que Campos, nos seus poemas sobre o tédio, parece *ter sofrido uma modificação estrutural em que predomina a indiferença pela vida*, de tal forma que se assiste a uma *perda do que o constituiu enquanto poeta-puro*. Mas se pensarmos ainda que um dos traços fundamentais do Poeta-puro é a sua *disponibilidade* perante todas as possibilidades, cada um dos poetas não-puros surgem como *variações do Poeta-puro*.

Há, ainda, outras condições que é necessário assinalar e que se prendem com as diferenças entre os pontos de vista natural e do poeta: o sujeito comum vive a sua vida de modo sonâmbulo, ao passo que o poeta está acordado para a vida, de tal forma que é consciente de que a vida no seu todo tem uma tonalidade – a da melancolia. No ponto de vista natural, pelo contrário, não há consciência das tonalidades da vida (dadas pelas disposições superficiais), nem que a vida no seu todo também tem uma tonalidade (dada pela disposição de fundo). Ou seja, se no ponto de vista natural, seguindo o que Kierkegaard e Heidegger afirmam, *está em causa o tédio* como disposição de fundo, como

é que essa instalação não *determina* o modo como o sujeito vê o todo da vida, quando o que sucede é, na verdade, uma contínua execução de tarefas e de desempenhos que não têm o cunho da indiferença? A presença da disposição de fundo não implica a *consciência da sua presença*, de tal modo que o sujeito conduz-se na vida com base em *ilusões*, por um lado, e com um acesso enevado ao todo da vida, por outro. É este acesso enevado ao todo da vida que justifica a *menor lucidez* do ponto de vista natural – a inconsciência relativa à sua disposição de fundo – e, por isso, *uma constante relação de tensão* com a vida que leva o sujeito a uma permanente ocupação. A própria ocupação funciona como meio de manter a situação enevada do sujeito, quando o *distrai de si mesmo e da sua relação com o todo da vida*, mantendo-o sempre apenas no *imediato que exige execução e que confere sentido à vida do sujeito*.

A lucidez do poeta, que analisámos, altera a sua forma de condução na vida, pois a consciência das disposições enquanto acesso ao mundo e enquanto definidoras dos rostos do mundo conduz a uma clareza sobre si mesmo: a relação com o todo da vida pressupõe um determinado tom, o da melancolia, que revela o vazio da vida. A consciência de que a vida está despojada de sentidos, que é contraditória, que está sujeita à deterioração, leva o poeta a compreender a vanidade de qualquer execução. No entanto, esta clareza não invalida que o poeta veja a vida como dotada de uma beleza excepcional, de tal modo que não só não anula o seu carácter apelativo, como continuamente desperta o poeta para o mundo. Mas esta atenção ao mundo está inevitavelmente revestida da certeza da sua ruína. Assim, a não execução do poeta prende-se, por um lado, com a sua paixão por tudo o que a vida oferece, de modo que *qualquer escolha se torna inviável* e, por outro, com a constatação de que *a escolha não mudaria o vazio da vida*. Deste modo, o único caminho diferente para o poeta implicaria *uma alteração profunda da sua visão da vida*, exigindo uma espécie de adormecimento da sua constituição. Ou seja, para que o poeta pudesse *viver*, teria de se tornar o ponto de vista natural ou, pelo menos, sofrer uma redução da sua lucidez que permitisse viver a vida como se a disposição de fundo não estivesse presente. Mas o poeta não é apenas o sujeito que tem uma natureza melancólica e que está consciente disso: ele caracteriza-se, também, por uma necessidade de traduzir a sua impressão da vida, cujo resultado é a obra de arte. Isto significa que o estado melancólico não é exclusivo do poeta: é perfeitamente viável a existência de sujeitos que são melancólicos e que não são poetas. O que separa, neste caso, o poeta melancólico do não-poeta melancólico é a sua compulsão (e, a par desta, a sua capacidade) para

traduzir a sua visão da vida. Na verdade, o que parece suceder é, até, a possibilidade de essa capacidade do poeta ser *temporariamente ou definitivamente suspensa* em alguma fase da vida. Hofmannsthal, por exemplo, na sua *Carta de Lord Chandos*, chama a atenção para esta possibilidade – a suspensão do dom criativo, digamos assim –, e há vários casos de poetas que, em determinado ponto da sua vida, tornam-se incapazes de expressar a vida ou, mais simplesmente, de criarem obras de arte. Nestas condições, o que está em causa não é uma alteração da sua disposição de fundo – a melancolia pode permanecer – mas a perda da sua *expressão*, de tal modo que o poeta mantém-se um sujeito melancólico, mas deixa de ser um poeta (podendo, mais tarde, recuperar esta capacidade).

Não podemos, todavia, encerrar este assunto sem ter em conta, ainda, o que Kierkegaard define como estádios da vida, quando estes se caracterizam precisamente por uma alteração radical da natureza (e da visão da vida) do sujeito. Embora uma investigação sobre os estádios em Kierkegaard não seja parte desta investigação, é de chamar a atenção para o facto de eles representarem alternativas aos pontos de vista que foram analisados – o natural e o do poeta. Para Kierkegaard, tanto o ponto de vista natural como o do poeta estão incluídos no estádio estético, que representa uma relação com o imediato da vida, i.e., com as possibilidades que a vida apresenta e com os desempenhos dentro da vida. Mas Kierkegaard assinala, também, um estádio ético e um estádio religioso, enquanto *outras formas completamente diferentes* de lidar com a vida (e de o sujeito se conduzir nela). Não se pretende de todo analisar pormenorizadamente o que caracteriza cada um dos estádios, mas apenas salientar que a passagem entre estádios, segundo Kierkegaard, só pode ser feita por «saltos», de tal modo que se opera uma completa cisão entre eles, i.e., não se trata de uma evolução do ponto de vista, mas de uma *mudança radical de ponto de vista*. Se no estético, o que está em causa é uma relação com as possibilidades da vida, de modo que toda a existência do sujeito se caracteriza por uma *ausência de categorias éticas ou religiosas*, na medida em que a sua condução se encerra sempre dentro do âmbito do imediato (do mundo), os demais estádios salientam uma relação com a vida baseada em *algo que a rege* (no ético, as categorias de bem e mal) ou que *a ultrapassa* (no religioso, a categoria de obediência a Deus). Por outras palavras, no estético está sempre em causa uma relação de execuções contínuas, muitas vezes arbitrárias, do sujeito, de modo que a sua vivência não está determinada por *uma visão ou caminho* que a transcende: o sujeito pode ter objectivos e frequentemente tem

objectivos na vida – uma determinada profissão, um determinado estatuto social, a posse material, etc. –, mas estes objectivos estão encerrados no âmbito imediato do mundo. Ou seja, o sujeito lida com as possibilidades da vida, que se revezam, lida com o imediato que se vai apresentando e que o leva a desempenhar-se de determinados modos, mas esta condução não está ancorada em nada que ultrapasse o imediato. No caso do ético e do religioso, o sujeito também lida necessariamente com possibilidades (enquanto sujeito da vida), mas a sua condução assenta numa clara percepção de que o imediato é um «instrumento» para *outra coisa* – o ético ou o religioso. Vimos, no caso do poeta, que a sua relação com o ético e com o religioso era difusa, na medida em a sua paixão pelo todo da vida pressuponha um nivelamento das suas possibilidades, ou seja, o ético, o religioso e o imediato apresentavam-se como possibilidades igualmente significativas, sem que uma delas predominasse sobre as outras. Na verdade, a valoração idêntica de possibilidades implicava uma anulação das categorias éticas – a vida em si mesma, ou o imediato, não dependiam de valores éticos, de tal modo que *o todo da vida* abrangia tanto o bem como o mal, e ambos eram *apelativos* para o poeta. No caso do religioso, a relação difusa é ainda mais evidente: nunca foi posta a possibilidade de obediência divina, quando o que o poeta deseja é precisamente uma transformação de si que o permitisse de alguma forma *tornar-se Deus*. Estas características suscitam, porém, uma questão: se o poeta é um sujeito mais lúcido que tem uma relação com todas as possibilidades da vida, não deveria esta relação pressupor também o ético e o religioso? Se pensarmos que estes estádios são, em qualquer caso, formas de instalação na vida, e que o poeta se caracteriza por uma atenção e atracção por todas as possíveis formas de instalação na vida, não deveria, por isso, sobressair, em algum momento, o ético e o religioso como *igualmente válidas*? Note-se que não está em causa nenhuma execução existencial destas formas de instalação na vida: o poeta lida apenas com possibilidades e o que o define é precisamente a não execução delas. Mas, enquanto possibilidades do todo da vida, o ético e o religioso parecem estar excluídas do universo do poeta. Poderá isto indicar que a sua relação com o todo da vida – com todas as suas possibilidades – é, na verdade, ainda, uma *forma parcial*, i.e., que o poeta não lida efectivamente com todas as possibilidades da vida, ou, por outras palavras, que o seu ponto de vista tem *falhas*? Ou, ainda, que o seu grau de lucidez é *limitado*, de modo que lhe escapam certas possibilidades da vida? Trata-se de uma questão que daria origem a nova investigação e que, por agora, se mantém sem resposta.

No mesmo sentido surge, ainda, a sua relação difusa com o cómico. Uma característica que também careceu de análise na natureza do poeta foi a sua ligação com o cómico, enquanto resultado da percepção de uma vida esvaziada de sentido. O motivo pelo qual esta investigação não incidiu no cómico prendeu-se com o facto de Campos, na sua poesia, não expressar com frequência a presença do cómico. Entenda-se cómico como *um resultado* do vazio da vida e não como uma atitude ocasional em relação a determinadas possibilidades. Ou seja, para o poeta, a vida instala-se no seu tom *trágico* ou no seu *tom cómico*. A constatação do vazio da vida pode levar a qualquer uma destas duas condições, uma vez que o vazio pode manter o poeta num estado de tristeza ou de pena em relação a isso, sem que, todavia, as possibilidades da vida percam a sua beleza; ou sobressair, como resultado disso, o riso, que aceita *a insignificância da vida*. Isto não significa que o poeta não possa sentir ocasionalmente o cómico, alternando-o com o trágico, mas que, no caso de Campos, predomina, enquanto todo, o segundo. Kierkegaard é mais claro, neste sentido, quando fecha os *Diapsalmata* com um texto elucidativo sobre o carácter cómico da vida: «Algo de extraordinário me aconteceu. Fui arrebatado em êxtase ao sétimo céu. Lá estavam todos os deuses sentados em assembleia. Por graça especial, foi-me concedido o favor de pedir um desejo. Queres – disse Mercúrio –, queres ter juventude, ou beleza, ou poder, ou uma longa vida, ou a mais bela rapariga, ou outra magnificência de entre as muitas que temos no baú da tralha? Então escolhe, mas só uma coisa. Fiquei, por um instante, indeciso. Depois, dirigi-me aos deuses do seguinte modo: veneráveis contemporâneos, escolho uma coisa – que eu possa ter sempre o riso do meu lado. Não houve um único deus que dissesse uma palavra em resposta; pelo contrário, puseram-se a todos a rir. Daí concluí que o meu pedido tinha sido atendido e achei que os deuses sabiam exprimir-se com gosto, pois, de facto, teria sido impróprio responder, seriamente: isso é-te concedido» (2011: 44).

Se os *Diapsalmata* são encerrados com este trecho, depreende-se que a existência poética do seu autor A levou à predominância do cómico. No caso da poesia de Campos, a presença do cómico é muito rara, e predomina, pelo contrário, expressões do trágico, através de várias disposições marcantes – a tristeza, a pena, o cansaço, a angústia, o tédio, etc. Assim, o que parece estar em causa é, mais uma vez, uma espécie de *falha* na relação com a totalidade da vida. Todavia, não é certo que estejam realmente em causa *limitações do poeta*, uma vez que a ausência da sua expressão linguística não implica necessariamente a ausência de uma relação com essa possibilidade. Não é possível

expressar *todas as possibilidades da vida*, quando estas se revezam continuamente, impedindo uma *fixação da vida* – e esta é uma das condições que causa tristeza no poeta. Deste modo, o poeta expressa *certas possibilidades* que fazem parte do todo da vida, constituindo-se como um *elenco* que remete para além de si – para o todo. Neste sentido, podemos dizer que não se trata de Campos não ter uma relação com todas as possibilidades, mas de a sua expressão ser necessariamente *limitada*. Campos não expressa *toda a vida*, tal como A, nos *Diapsalmata*, também não expressa todas as suas impressões. E esta expressão não tem a ver com *escolher* possibilidades em detrimento de outras. Tem a ver, precisamente, com *a impossibilidade de escolha*: todas as possibilidades são significativas e, enquanto tal, elas surgem ao poeta como impressões que o *compelem à expressão*. Mas dada a rotatividade permanente de possibilidades apelativas, exprimir todas as suas impressões é uma tarefa inviável.

Não podemos fechar esta conclusão sem ter ainda em conta o facto de tanto Pessoa como Kierkegaard terem criado um jogo de desdobramento, que resultou em obras assinadas por autores fictícios. Não se pretende aqui analisar as diferenças ou proximidades entre os dois autores, a esse nível, que têm sido amplamente investigadas. O nosso intuito é apenas o de chamar a atenção para o facto de não ser significativo, para a nossa investigação, que se tratem de autores fictícios ou reais, na medida em que a obra de arte, como se viu, fecha-se em si mesma e torna-se independente em relação a um autor real. Em última instância, as suas obras remetem de algum modo para eles, mas elas anunciam mais do que a sua natureza, quando reflectem possíveis formas de ver e de viver a vida. Ou seja, o autor real pode relacionar-se com a sua obra enquanto possibilidades, enquanto visões da vida diferentes da sua. Mas isto também não invalida que uma dessas visões se aproxime mais da sua, como é o caso de Campos-Pessoa. Em Kierkegaard, esta relação é ainda mais clara: embora não se possa afirmar que Kierkegaard é um poeta, no sentido estrito, ele é indubitavelmente um autor que deu origem a várias obras que revelam *diferentes visões da vida*. Se alguma de entre elas corresponde à visão de Kierkegaard, é uma questão a que não podemos responder, nem é significativa. Talvez cada uma das visões da vida que apresenta seja meramente uma *possibilidade*, e aquilo que entende como a sua visão da vida fosse algo completamente diferente. No caso de Pessoa, há, todavia, dois aspectos a ter em conta: por um lado, aquilo que o caracteriza enquanto *sujeito*; por outro, a criação literária que assina com o seu nome. Os textos que Pessoa assinou – os poemas – também revelam uma determinada visão da vida, que nem

sequer se aproxima das visões dos seus heterónimos, ou seja, a expressão de Pessoa enquanto Pessoa é também uma possibilidade da vida e isso não invalida que a sua natureza, enquanto sujeito real, seja a do poeta melancólico.

Em suma, a identidade vazia do poeta e a sua natureza melancólica permitem, precisamente, uma relação aberta e ampla com a vida, que se expressa através das várias formas de lidar com essa vida. Esta instalação na vida resulta, portanto, na percepção de que a própria vida valida, pela sua existência, *tudo*. A este «tudo» que compõe a vida opõe-se existencialmente o poeta: o desejo de ser o tudo da vida explicita o nada que caracteriza o poeta.

Bibliografia

1.1 Obras de Fernando Pessoa

- PESSOA, Fernando, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1944.
- , *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966.
- , *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1967.
- , *Textos Filosóficos*, ed. António Pina Coelho, Lisboa, Ática, 2 vols., 1968.
- , *Poemas de Álvaro de Campos*, ed. Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- , *Álvaro de Campos. Livro de Versos*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.
- , *Poemas de Álvaro de Campos*, ed. Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1999.
- , *Crítica. Ensaios, Artigos, Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- , *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- , *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith, col. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio&Alvim, 2003.
- , *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- , *Poesia dos Outros Eus*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007^a.
- , *Barão de Teive. A Educação do Stoico*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007b.
- , *Sensacionismo e Outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

- , *Teoria da Heteronímia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio&Alvim, 2012.
- , *Prosa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, col. Jorge Uribe, Lisboa, Ática, 2012.
- , *Livro do Desassossego*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China, 2013a.
- , *Álvaro de Campos. Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio&Alvim, 2013b.
- , *Obra completa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e António Cardiello, col. Jorge Uribe e Filipa Freitas, Lisboa, Tinta-da-China, 2014.
- , *Eu Sou uma Antologia: 136 Autores Fictícios*, ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China, 2015a.
- , *A estrada do esquecimento e outros contos*, ed. Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015b.
- , *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, ed. Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015c.
- , *Obra completa de Alberto Caeiro*, ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China, 2016.
- , *Teatro Estático*, ed. Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, col. Claudia J. Fischer, Lisboa, Tinta-da-China, 2017.

1.2. Obras sobre Fernando Pessoa

- Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, 1978.
- Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- ANTUNES, Madalena Lobo, *Álvaro de Campos e Walt Whitman Reavaliação de Uma Herança Poética*, dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

- AURETTA, Christopher Damien, *Álvaro de Campos. Autobiografia de uma Odisseia Moderna*, Lisboa, Edições Colibri, 2012.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2004.
- BELEZA, Fernando, *Orpheu cosmopolita: Políticas culturais e heterotopia sensacionista em “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos*, in *Revista Estranhar Pessoa*, nº 2, Outono de 2015.
- BELLAICHE-ZACHARIE, Alain. *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*. Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2012.
- BOTHE, Pauly Ellen, *Poesía y musicalidad en las poéticas modernistas de Fernando Pessoa y T. S. Eliot: la Ode marítima*, dissertação de mestrado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003.
- BRÉCHON, Robert, *Uma biografia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Quetzal, 1996.
- BROWN, Susan Margaret, *The Whitman-Pessoa Connection*, in *Walt Whitman Quarterly Review*, 9, 1991, pp. 1-14.
- Circum-navegando Fernando Pessoa*. Ciclo de Conferências no Cinquentenário de Fernando Pessoa, Faculdade de Letras de Coimbra, 1986.
- COELHO, António Pina. *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Verbo, 2 vols., 1971.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Editorial Verbo, 1980.
- COELHO, Joaquim Francisco, *Microleituras de Álvaro de Campos e outras investigações pessoanas*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- COSTA, Paula Cristina, *As dimensões artísticas e literárias do projecto sensacionista*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1990.
- CRESPO, Ángel, *A vida plural de Fernando Pessoa*, trad. José Viale Moutinho, Lisboa, Bertrand, 1990.
- DIX, Steffen (org.), *1915. O ano do Orpheu*, Lisboa, Tinta-da-China, 2015.

DIX, Steffen, PIZARRO, Jerónimo (org.), *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

EIRAS, Pedro, *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2005.

FEIJÓ, António M., *A constituição dos heterónimos. I. Caeiro e a correcção de Wordsworth*, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 140/141, pp. 48-60, 1996.

—, *Alberto Caeiro e as últimas palavras de Fernando Pessoa*, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 155/156, pp. 181-190, 2000.

—, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

FERRARI, Patricio, PIZARRO, Jerónimo (eds.), *Fernando Pessoa as English Reader and Writer*, Portuguese Literary & Cultural Studies 28, Massachusetts, Tagus Press, 2015.

FREITAS, Filipa, *Fernando Pessoa e o Barão de Teive: fragmentos de uma tragédia*, in *Città Angeliche, Città Infernali*, Ricognizioni, Rivista di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Vol. 2, n.º 3, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, 2015.

—, *Naval Ode Translations: reading the poet's dispositions*, in *People of the Archive: the contribution of Hubert Jennings to Pessoaan studies*, Providence, Gávea-Brown, 2016, pp. 93-119.

—, *Nietzsche, Kierkegaard e Pessoa: a existência do poeta*, in *Nietzsche e Pessoa: ensaios*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016, pp. 233-254.

GIL, José, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d'Água, 1981.

—, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

—, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

GUERRA, Maria Luísa, *Ensaios sobre Álvaro de Campos*, Lisboa, Tipografia Cardim, 1969.

—, *Significado existencial da Ode Marítima*, in *Ocidente*, separata, vol. LXV, 1963.

GIMÉNEZ, Diego, *Fernando Pessoa y las máscaras escritas*, in *Pessoa Plural*, nº 2, Outono de 2012.

- JENNINGS, Hubert D., *Os Dois Exílios; Fernando Pessoa na África do Sul*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida/Centro de Estudos Pessoaanos, 1984.
- KRABBENHOFT, Kenneth, *Fernando Pessoa e as doenças de fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- LIND, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- LOPES, Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Héritage et création*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1977.
- LOPES, Teresa Rita (coord.), *Pessoa Inédito*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.
- , *Pessoa por Conhecer I. Roteiro para uma exposição*, Lisboa, Estampa, 1990.
- , *Pessoa por Conhecer II. Textos para um novo mapa*, Lisboa, Estampa, 1990.
- LÓPEZ, Pablo Javier Pérez, *Poesía, Ontología y Tragedia en Fernando Pessoa*, Madrid, Editorial Manuscritos, 2013.
- LÓPEZ, Pablo Javier Pérez, FREITAS, Filipa, Álvaro de Campos. *As disposições do poeta na Ode Marítima*, Revista *Guavira Letras*, nº 19, Brasil, Universidade Federal de Matto grosso do sul, Julho-Dezembro 2014.
- LOURENÇO, António Apolinário, *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e António Machado: Álvaro de Campos e Juan de Mairena*, Braga, Angelus Novus, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Pessoa. Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- , *Pessoa Revisitado. Leitura estruturante do drama em gente*, Porto, Editorial Inova, 1973.
- , *O Lugar do Anjo*, Lisboa, Gradiva, 2004.
- MARTINS, Fernando Cabral (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008.
- MOISÉS, Carlos Filipe, *O Poema e as máscaras. Microestrutura e macroestrutura na poesia de Fernando Pessoa*, Coimbra, Almedina, 1981.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

MONTEIRO, George, *Fernando Pessoa and nineteenth-century Anglo-American literature*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2000.

— (Ed.), *The man who never was. Essays on Fernando Pessoa*, Providence, Gávea-Brown, 1982.

PADRÃO, Maria da Glória, *A metáfora em Fernando Pessoa*, Porto, Editorial Inova, 1973.

PATRICIO, Rita, *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*, Famalicão, Edições Húmus, 2012.

PIZARRO, Jerónimo, FERRARI, Patricio, CARDIELLO, Antonio, *A Biblioteca particular de Fernando Pessoa*, Lisboa, D. Quixote, 2010.

PIZARRO, Jerónimo, *Pessoa Existe?*, Lisboa, Ática, 2012.

—, *Pessoa qua Campos: existencia dialógica*, in *Dialogue Poems: Studies in German, English and Romance Language Poetry*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2017.

—, *How to Construct a Master: Pessoa and Caeiro*, in *Portuguese Studies*, Vol. 33, nº 1, 2017, pp. 56-69.

PIZARRO, Jerónimo; FREITAS, Filipa, *Editar Álvaro de Campos: o primeiro “Arco de Triunpho”*, in *Genuína Fazendeira – os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli*, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2016, pp. 329-356.

RAMALHO, Maria Irene, *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*, Porto, Afrontamento, 2007.

RYAN, Bartholomew, *Mythologising the Exiled Self in James Joyce and Fernando Pessoa*, in *Pessoa Plural*, nº 4, Outono de 2013.

RYAN, Bartholomew, FAUSTINO, Marta, CARDIELLO, Antonio (eds.), *Nietzsche e Pessoa. Ensaios*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016.

SENA, Jorge de, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, Lisboa, Edições 70, 2000.

SEABRA, José Augusto, *O Coração do Texto. Novos ensaios pessoanos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1986.

—, *O Heterotexto pessoano. Ensaios*, Lisboa, Dinalivro, 1986.

—, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

—, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

SEPÚLVEDA, Pedro, URIBE, Jorge, *O planeamento editorial de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

SERRÃO, Joel, *Fernando Pessoa, Cidadão do Imaginário*, Livros Horizonte, 1981.

SILVA, Agostinho da, *Um Fernando Pessoa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, Lisboa, Dom Quixote, 1991.

TABUCCHI, Antonio, *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

ZENITH, Richard, *Campos Triunfal*, in *Revista Estranhar Pessoa*, nº 2, Outono de 2015.

2.1. Obras de Kierkegaard

KIERKEGAARD, Søren, *Søren Kierkegaards Skrifter*, Copenhagen, Gads, 1994-2013, 28 vol.

—, *Kierkegaards Writings*, trad. E. Hong and H. Hong, Princeton University Press, 25 vol, 1978-1998.

—, *Diapsalmata*, trad. Bárbara Silva, M. Jorge de Carvalho, Nuno Ferro e Sara Carvalhais, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011.

—, *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, trad. Elisabete M. Sousa, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

2.2. Obras sobre Kierkegaard

ADINOLFI, Isabella, *Poeta o testimone? Il problema della comunicazione del cristianesimo in Søren Aabye Kierkegaard*, Genova, Marietti, 1991.

ADORNO, T., *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

AMOROSO, L., *Maschere kierkegaardiane*, Rosenberg & Sellier, 1990.

BEABOUT, Gregory R., *Freedom and Its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair*, USA, Marquette University Press, 1996.

BERTHOLD, Daniel, *The ethics of authorship. Communication, Seduction, and Death in Hegel and Kierkegaard*, New York, Fordham University Press, 2011.

BIGELOW, Pat, *The conning, the cunning of being*, Talahassee, The Florida State University Press, 1990.

BILLESKOV JANSEN, F., *The Literary Art of Kierkegaard*, in Johnson, H., Thulstrup, N. (eds.), *A Kierkegaard Critique*, Chicago, Gateway, 1962, pp. 11-21.

BURRIDGE, Kenelm, *Someone, no one. An essay on individuality*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

CAPPELØRN, N., STEWART, J. (eds.), *Kierkegaard Revisited*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1997.

CARLISLE, Clare, *Kierkegaard's philosophy of becoming*, New York, State University of New York Press, 2005.

CONNELL, George, *To be One Thing. Personal Unity in Kierkegaard's Thought*, USA, Mercer University Press, 1985.

CRUYSBERGHS, Paul; TAELS, Johan; VERSTRYNGE, Karl (ed.), *Immediacy and Reflection in Kierkegaard's Thought*, Leuven, Leuven University Press, 2003.

DUNNING, Stephen N., *Kierkegaard's Dialectic of Inwardness. A Structural Analysis of the Theory of Stages*, Princeton University Press, 1985.

ELROD, John W., *Being and Existence in Kierkegaard's Pseudonymous Works*, New Jersey, Princeton University Press, 1975.

- EVANS, C. S., *Kierkegaard on Faith and the Self. Collected Essays*, Waco, Baylor University Press, 2006.
- EVANS, Jan E., Unamuno and Kierkegaard. *Paths to Selfhood in Fiction*, New York, Lexington Books, 2005.
- FERRO, Nuno, *A Confusão das Coisas e o Ponto de Vista Leibniziano*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- , *Kierkegaard e o Tédio*, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, 64, 2008, pp. 943-970.
- , *Estudos sobre Kierkegaard*, S. Paulo, LiberArs, 2012.
- , *Naturalmente Hipócrita. Em constante referência a Kierkegaard*, Lisboa, Editorial Aster, 2014.
- GARFF, J., *The Eyes of Argus: The Point of View and Points of View on Kierkegaard's Work as an Author*, in Rée, J., Chamberlain, J. (eds.), *Kierkegaard: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1998, pp. 75-102.
- , *S. Kierkegaard. A Biography*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- GOLOMB, Jacob, *In search of authenticity. From Kierkegaard to Camus*, London, Routledge, 1995.
- GRØN, Arne, *The concept of anxiety in Søren Kierkegaard*, trad. Jeanette B. L. Knox, Georgia, Mercer University Press, 2008.
- GUPTA, Anoop, *Kierkegaard's romantic legacy. Two theories of the self*, Ontario, University of Ottawa Press, 2005.
- HANNAY, A., *Kierkegaard and Philosophy. Selected Essays*, London, Routledge, 2003.
- HANSON, J. (ed.), *Kierkegaard as Phenomenologist. An Experiment*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 2010.
- HARTSHORNE, M., *Kierkegaard Godly Deceiver*, New York, Columbia University Press, 1990.
- HENRIKSEN, A., *Kierkegaards Romaner*, Copenhagen, Gyldendal, 1969.
- HOUE, P., MARINO, G. (eds), *S. Kierkegaard and the Word(s)*, Copenhagen, Reitzel, 2003.

- INNAMORATI, Marco, *Il concetto de Io in Kierkegaard*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1991.
- JEGSTRUP, E. (ed.), *The New Kierkegaard*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- JOHNSON, Ralph Henry, *The concept of existence in the Concluding Unscientific Postscript*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1972.
- KANGAS, D., *Kierkegaard's Instant. On Beginnings*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- KEARNEY, Richard, *Poetics of modernity. Toward a Hermeneutic Imagination*, New Jersey, Humanities Press, 1995.
- KYLLIÄINEN, Janne, *Living Poetically in the Modern Age. The Situational Aspects of Kierkegaard's Thought*, Finland, University of Helsinki, 2009.
- KUHN, Helmut, *Encounter with nothingness. An essay on existentialism*, Connecticut, Greenwood Press, 1949.
- LIPPITT, John, STOKES, Patrick (eds.), *Narrative, Identity and the Kierkegaardian Self*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
- LIVA, Laura, *Il Demoniaco nella Scrittura: Kierkegaard e lo Specchio della Pseudonimia*, Génova, Il Melangolo, 2015.
- LÜBCKE, Poul, *An Infinity of Voices*, in JUSTO, J., et. al, *Kierkegaard and the Challenges of Infinitude*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 51-62.
- MACKEY, Louis, *Kierkegaard: a kind of Poet*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1971.
- , *Points of view. Readings of Kierkegaard*, University Presses of Florida, 1986.
- , *An Ancient Quarrel Continued. The Troubled Marriage of Philosophy and Literature*, New York, Oxford, University Press of America, 2002.
- MARINO, Gordon, *Kierkegaard in the present age*, Marquette University Press, 2001.
- MAY, Rollo, *The meaning of anxiety*, New York, W W Norton & Company, 1977.

- MCCARTHY, Vicent A., *The phenomenology of moods in Kierkegaard*, Boston, Martinus Nijhoff/The Hague, 1978.
- MEHL, Peter J., *Thinking through Kierkegaard. Existential Identity in a Pluralistic World*, Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- MILLER, Libuse Lukas, *In Search of the Self. The Individual in the Thought of Kierkegaard*, Philadelphia, Muhlenberg Press, 1962.
- MOONEY, Edward, *Selves in discord and resolve. Kierkegaard's Moral-Religious Psychology from Either/Or to Sickness Unto Death*, London, Routledge, 1996.
- , *On Søren Kierkegaard. Dialogue, Polemics, Lost Intimacy, and Time*, Ashgate, 2007.
- MOONEY, Edward (ed.), *Ethics, Love and Faith in Kierkegaard*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- PATTISON, George, *Kierkegaard: The Aesthetic and the Religious. From the Magic Theatre to the Crucifixion of the Image*, Hong Kong, Macmillan, 1992.
- (ed.), *Kierkegaard on Art and Communication*, Great Britain, St. Martin's Press, 1992.
- , *Kierkegaard and the crisis of faith. An Introduction to his Thought*, Great Britain, The Cromwell Press, 1997.
- , *Anxious Angels. A retrospective view of religious existentialism*, Great Britain, Macmillan Press Ltd, 1999.
- , *The Philosophy of Kierkegaard*, Chesham, Acumen, 2005.
- , *Kierkegaard and The Quest for Unambiguous Life. Between Romanticism and Modernism*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- PATTISON, George; LOADES, Ann (ed.), *Kierkegaard*, Special issue in *Journal of the International Society for the Study of European Ideas*, volume 12, n° 1, 1990.
- PERKINS, R. (ed.), *Either/Or I*, International Kierkegaard Commentary, Macon, Mercer University Press, vol. 3, 1995.
- POOLE, R., *Kierkegaard: The Indirect Communication*, Virginia, University Of Virginia Press, 1993.
- ROCCA, E., *Tra Estetica e Teologia*, Pisa, ETS, 2004.

- RYAN, Bartholomew, *Into the Nothing with Kierkegaard and Pessoa*, in Justo, J., et. al, *Kierkegaard and the Challenges of Infinitude*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 115-128.
- RUDD, Anthony, *Self, value and narrative. A Kierkegaardian approach*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- SCHONBAUMSFELD, G., *A Confusion of Spheres. Kierkegaard and Wittgenstein on Philosophy and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- SHMUELI, Adi, *Kierkegaard and Consciousness*, New Jersey, Princeton University Press, 1971.
- SODERQUIST, K., *The Isolated Self*, Copenhagen, Reitzel, 2007.
- STAN, Leo, *Either nothingness or love. On alterity in Kierkegaard's writings*, USA; VDM Verlag Dr. Müller, 2009.
- STEWART, Jon (ed.), *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2003.
- STRAWSER, M., *Both/And. Reading Kierkegaard from Irony to Edification*, New York, Fordham University Press, 1997.
- STOKES, P., *The Naked Self: Kierkegaard and Personal Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- TAYLOR, Mark C., *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship. A Study of Time and the Self*, New Jersey, Princeton University Press, 1975.
- THEUNISSEN, Michael, *Kierkegaard's Concept of Despair*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- THOMPSON, Josiah, *Kierkegaard*, New York, Alfred A. Knopf, 1973.
- TIETJEN, Mark A., *Kierkegaard, Communication and virtue. Authorship as Edification*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.
- WALSH, Sylvia, *Living Poetically. Kierkegaard's Existential Aesthetics*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1994.

3. Outras Referências

AMIEL, Henri-Frédéric, *Fragments d'un Journal Intime*, Genève, Georg & C^o Libraires-Editeurs, 1911, 2 tomos.

Athena, Revista de Arte, Dir. Fernando Pessoa e Ruy VAZ, Ruy, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, vol. I, Outubro 1924-Fevereiro 1925 (disponível na Biblioteca Digital de Fernando Pessoa: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-28MN>).

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, New York, New York Review Books, 2001.

ARISTOTLE, *Metaphysics*, trad. Hugh Tredennick, The Loeb Classical Library, vol. XVII, London, William Heinemann, 1933.

—, *Poética*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BABB, Lawrence, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Michigan State College Press, 1951.

BARFIELD, Raymond, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

BAUDELAIRE, Charles, *O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

—, *Escritos íntimos*, trad. Fernando Guerreiro, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

BENTLEY, Eric, *The Life of Drama*, New York, Atheneum, 1970.

BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

CLAIR, Jean (ed.), *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

CLARKE, Graham, *Walt Whitman: The Poem as Private History*, New York, St. Martin's Press, 1991.

CONRAD, *Lord Jim*, Mem Martins, Europa-América, 1978.

—, *Karain. A Memory*, in *Tales of Unrest*, New York, Charles Scribner's Sons, 1898 (disponível no endereço:

https://ia800500.us.archive.org/3/items/KarainAMemory/conrad_joseph_1857_1924_karain_a_memory.pdf).

DACOSTA, Luísa, *A maresia e o sargaço dos dias*, Lisboa, Edições ASA, 2011.

DANDREY, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire: écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, 2005.

DOLFI, Anna (ed.), *Malinconia, Mallatia Malinconica e Letteratura Moderna*, Roma, Bulzoni, 1991.

FLATLEY, Jonathan, *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*, USA, Harvard University Press, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1998.

—, *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Nova Vega, 2006.

GODBOUT, Kevin, *Saturnine Constellations: Melancholy in Literary History and in the Works of Baudelaire and Benjamin*, Tese de Doutoramento em Filosofia, University of Western Ontario, 2016.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1986.

—, *Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter, USA; Harper Perennial, 2001.

—, *Being and Time*, trad. John Macquarrie e Edward Robinson, USA; Harper Perennial, 2008.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Band 8: Reden und Aufsätze I, Frankfurt, Fischer, 1979.

—, *L'ignoto che appare, Scritti 1891-1914*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991.

—, *Carta de Lord Chandos*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Relógio d'Água, 2015.

JACKSON, Stanley, *Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times*, New Haven, Yale University Press, 1986..

JUMP, John D., *The Ode*, Methuen & Co Ltd, USA, 1974.

KEARNEY, Richard, *Poetics of Modernity. Toward a Hermeneutic Imagination*, New Jersey, Humanities Press, 1995.

KEATS, John, *Letters of John Keats to his family and friends*, edited by Sidney Colvin, London, Macmillan and Co., 1891.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

KRISTEVA, Julia, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Éditions Gallimard, 1987.

LAWRENCE, D. H., *The complet poems*, London, Wordsworth, 1987.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis*, trad. de Vivianne de Castilho Moreira, in dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 1, Outubro 2005.

—, *Princípios da natureza e da graça; Monadologia*, Lisboa, Fim-de-Século, 2001.

LISPECTOR, Clarisse, *Água Viva*, Lisboa, Relógio d'Água 2012.

MILLER, James E., *Walt Whitman*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1962.

MINOIS, Georges, *Histoire du mal de vivre: de la mélancolie à la dépression*, Paris, Ed. de la Martinière, 2003.

Orpheu, Revista Trimestral de Literatura, dir. Luiz de Montalvor, nº 1, Janeiro-Fevereiro-Março, Lisboa, Tipografia do Comércio, 1915.

Orpheu, Revista Trimestral de Literatura, dir. Luiz de Montalvor, nº 2, Abril-Maio-Junho, Lisboa, Tipografia do Comércio, 1915.

PIGEAUD, J., *De la mélancholie*, Paris, Dilecta, 2005.

PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RADDEN, Jennifer, *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Jovem Poeta*, trad. Vasco Graça Moura, Lisboa, Edições Asa, 2002.

SILVA, Nuno, *Identidade e Vida em Virginia Woolf. Uma Análise da Expressão Literária de um Problema Filosófico*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011.

STEINER, George, *Ten (Possible) Reasons for the Sadness of Thought*, in *Salmagundi*, n.º 146/147, Primavera de 2005, pp. 3-32.

TOOHEY, Peter, *Melancholy, Love, and Time. Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Michigan, University of Michigan Press, 2004.

WALLACE, David Foster, *O Rei Pálido*, Lisboa, Quetzal, 2014.

WHITMAN, Walt, *Leaves of grass*, London, Cassel and Company, Ltd, 1909.

WOOLF, Virginia, *Moments of Being: Autobiographical Writings*, London, Pimlico, 2002.